

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

Violencia y monumento a través de las prácticas artísticas (1989-2016)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Mario Espliego Torralba

Directora

Aurora Fernández Polanco

Madrid, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL
**Violencia y monumento a través de las prácticas
artísticas (1989-2016).**

MEMORIA PRESENTADA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR:

Mario Espliego Torralba

Directora:
Aurora Fernández Polanco

Madrid, 2017.

A mis padres.

Agradecimientos:

A mis padres, Ana Torralba y Andrés Espliego, porque todo esto ha sido posible gracias a ellos. Por su incondicional apoyo, comprensión y ánimo.

A todos los que durante estos años me han dado su apoyo, a los que me acompañaron en los momentos difíciles, a aquellos que me incentivaron con sus conversaciones:

Sofía Bauchwitz, Ignacio García, Alejandra Valero, Viviana Silva, Rudolf Herz, Asier Mendizábal, Miguel Ángel Rego, José Carlos Izquierdo, Fernando Baños, Kinda Youssef, Mario Núñez, Mykola Ridnyi, Ricardo Horcajada, Colectivo Laramascoto (Santiago Lara y Beatriz Coto), Pablo España, Enrique Mateo, Cathy Lacaze, Yerbossyn Meldibekov, Rita Sakr, Rosella Biscotti, al fantástico equipo de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM (Antonio, Cristina, Juan, Loli, Carmen, Amelia, Paloma, José y Javier.)

Por supuesto a mi tutora Aurora Fernández Polanco por sus horas, su dedicación y su apoyo.

INDICE GENERAL.

RESUMEN.....	1
ABSTRACT.....	3
1 INTRODUCCIÓN.....	5
1.1 Sobre el contexto y pertinencia de la presente investigación.....	6
1.2 Del método y proceso de investigación:	10
1.3 Sobre el estado de la cuestión.....	15
PARTE I. CONSTRUCCIÓN.....	19
1 EL MONUMENTO COMO “CANAL LENTO”.....	21
1.1 Emancipación vs. Control.....	32
1.2 Utopía/distopía.....	36
1.3 Memorias que se adhieren.....	40
1.4 Tour monumental.	46
1.5 Lenin on Tour.	49
1.6 Amado líder.....	58
1.7 ¡No encuentro sus piernas!, ¡Coronel Trautman!, ¡no pude encontrar sus malditas piernas!	63
1.8 “Tallar” la piedra y esconder la mano.....	67
1.9 Te odio, te amo.....	74
2 LABOR DIDÁCTICA DEL MONUMENTO.....	82

2.1	El Plan Monumental de Lenin.....	82
2.2	Ecos del P.M.L.	92
2.3	Saturación y experiencia monumental.....	96
2.3.1	Altars.....	96
2.3.2	Quioscos y pabellones.....	98
2.3.3	Monumentos.....	103
2.4	Cara a cara con el monumento.....	109
3	MONUMENTO COMO CONMEMORACIÓN.....	113
3.1	Lapidari.(Construcción (simétrica) del monumento / construcción de la memoria).....	113
3.2	Memoriales, asimetrías. (Sobre la relación asimétrica del memorial con la historia).	120
3.3	Empatía con el vencedor, pese a todo.....	123
3.4	Spomenik. La alegoría constructiva como método intencional de minimizar la barbarie.....	127
3.4.1	Monumento de Kozara. Dusan Djamonja.....	130
3.4.2	Jasenovac. Bogdan Bogdanovic.....	132
3.4.3	Sutjeska. Miodrag Zivkovic.	134
3.5	Minimizar la barbarie. Málaga 1937. (intento de no imponer el monumento. Lo importante es la memoria)	141
3.6	“Pasar por encima.” Conflictos del memorial.....	144

3.7	¡No nos convirtáis en piedra! ¡Cierren filas camaradas!.....	147
3.8	Monumento a (contrapelo) la Victoria de la Guerra Fría. (¿qué conmemorar hoy?).....	154
4	EMERGE(NCIA) EL MONUMENTO.	160
4.1	Monumentos que “hablan”, estatuas parlantes.	160
4.2	Estatuas Parlantes.....	163
4.3	Emerger de la emergencia.....	166
4.4	Emergencia de recordar el pasado:	167
4.5	Emergencia de imaginar el futuro:	173
4.6	El monumento como territorio de disputa.....	179
4.7	Participación y performatividad.	187
4.7.1	Participa	187
4.7.2	Experimenta.	192
5	EL MONUMENTO COMO DECORACIÓN DESIDEOLOGIZADA.	198
5.1	Un adorno ornamental, o las bestias fascistas.	198
5.2	Caucho, geranios: ideología de los detalles mínimos.	202
5.3	El castillo de Cecilienhof.....	205
5.4	Kimilsunga, Kimjongilia.	207
5.5	Las construcciones invisibles. (Des)-velar la ideología.	209
	PARTE II. DESTRUCCIÓN.....	215

6	DESTRUCCIÓN Y VIOLENCIA.....	217
6.1	Revisar la destrucción.....	217
6.2	Fascinación y empatía por la destrucción.	222
6.3	Invertir.....	225
6.4	Superponer.	230
6.4.1	Chemnitz bleibt rot!	232
6.5	Sustituir.	234
6.6	(Re)situar, (re)leer, (re)instalar.	239
7	CONSERVACIÓN , OLVIDO, CONVERSIÓN.....	244
7.1	Memorizarlo todo.	244
7.2	Rescatar la memoria, exhibir la venganza.	249
8	BORRADO.....	257
8.1	¿Lucha de Gigantes?.....	257
8.2	El retumbar de la caída. Eco.....	259
8.3	Damnatio Memoriae.....	261
8.4	Enterrar / desenterrar.....	268
8.4.1	La tapia del Retiro.	268
8.4.2	El bosque Köpenick.....	271
9	IMAGEN CLAVE.....	276
9.1	(EL) GUERNICA. Hito Antifascista.	276

9.2	Monumental / Eikon.	283
9.3	Saturación. Consenso de lo memorable.....	285
9.4	Imágenes espectaculares. El derribo como constatación.....	288
9.5	Falta de imágenes. El “derecho de pernada” de lo visible. (De)mostrar.....	290
10	CODA FINAL (Una mirada empática al vandalismo).	296
10.1	Actúan como burros.	297
10.2	Ceguera.	302
10.3	Estigmatización.....	306
10.4	¡(No) saben lo que hacen!.....	308
10.5	El enemigo total.....	313
11	ÍNDICE DE IMÁGENES.....	316
12	BIBLIOGRAFÍA.	321
12.1	Libros.	321
12.2	Artículos, revistas, catálogos.....	329
12.3	Filmografía.	333

RESUMEN

Título: Violencia y monumento a través de las prácticas artísticas (1989-2016).

Introducción:

La presente investigación comienza en el año 2012 precedida por una investigación, titulada “Archivo del derrocamiento”, que fue el trabajo final presentado en el año 2011 para el Master en Investigación Arte y Creación de la Universidad Complutense de Madrid. Archivo del derrocamiento partía del interés inicial de revisar el concepto de monumento a través de las imágenes de destrucción que en los últimos años habían tenido lugar en los medios de comunicación, situando a las formas monumentales como un espacio referencial en esta problemática concreta.

Esta investigación lejos de ser una continuación del texto anterior, no pretende únicamente reconfigurar una mirada respecto a la destrucción y la violencia que sufren los símbolos monumentales (que también y de una manera más analítica) sino que se ha dado una importancia fundamental a mostrar específicamente la violencia que opera desde la construcción de los mismos y revisar su función no sólo de catalizador sino como generador conflictual y materializador esencial del poder hegemónico. Para ello consideramos fundamental acompañar nuestra escritura con los múltiples cuestionamientos que desde las prácticas artísticas de los últimos años se trazaban en torno a los diferentes temas medulares de la presente investigación.

Síntesis:

El presente trabajo se divide en dos bloques. El primero analiza la violencia implícita que opera desde y en las construcciones monumentales. El segundo analizará la violencia que tiene lugar hacia y contra este tipo de producciones.

El primer bloque consta de cinco capítulos, que plantearán problemáticas concretas en torno a la construcción de un monumento, esto es:

En el primer capítulo pensaremos el monumento como un importante canal de comunicación, como un elemento fundamental de propaganda y a su vez se analizará los sistemas y metodologías que se han utilizado para estos propósitos. Por otra parte atenderemos a los efectos que esto produce en el espectador y la responsabilidad que se le presupone al autor.

En el segundo capítulo pensaremos el monumento en su posible labor didáctica, sus posibilidades como elemento de emancipación, poniendo especial interés en los experimentos surgidos en la revolución soviética en este cometido y los ecos que algunos autores a día de hoy mantienen con éstos.

En el tercero se pensará el monumento como un elemento de conmemoración, como un marcador histórico, como elemento constructor de la historia y como lenguaje fundamental para escribir (u omitir) la historia.

En el capítulo cuatro, se analizarán algunas producciones monumentales surgidas de un modo espontáneo, como una catarsis pública. Nos interesaremos también por la performatividad y participación en los formatos monumentales.

En el capítulo cinco se analizarán a través de diversos ejemplos determinados elementos, a priori decorativos, que se tornarán cargados de ideología. Se analizarán elementos cotidianos que pertenecen al supuesto estado normal de las cosas, a la construcción del estatus quo.

El segundo bloque de la tesis está dedicado a aspectos colindantes a la destrucción monumental y se compone de cuatro capítulos:

El capítulo sexto pondrá atención a los modos y formas que adquiere la destrucción monumental. Plantearemos diferentes casos de lo que entendemos por destrucción monumental.

En el séptimo trataremos de exponer algunos interrogantes en torno a la conservación y manutención del patrimonio como una cuestión política e ideológica.

En el capítulo ocho exploraremos los orígenes y el devenir de la eliminación y el borrado de las imágenes monumentales

En el capítulo noveno mostraremos algunas imágenes que entendemos como imágenes clave, creadoras de un monumento.

Como hemos dicho ya, todos los problemas planteados se abordarán otorgándole una especial relevancia a las producciones realizadas desde las prácticas artísticas.

Conclusiones:

A lo largo de la investigación se observará la violencia que supone tanto la construcción de un monumento como la destrucción del mismo. En este sentido, hemos pensado a lo largo del texto la creación de un monumento como esa intimidación e instrumento, para modificar las relaciones de poder, como símbolo impuesto. Del mismo modo, pensamos que su destrucción modifica las relaciones de poder preexistentes, mediante la violencia y creando imágenes intimidatorias a su paso. Concluimos por tanto, que ambos procesos, construir un monumento o destruirlo, ambos, son ejercicios de violencia e intimidación.

ABSTRACT

Title: Violence and Monument through artistic practices (1989-2016)

Introduction:

The present investigation begins in the year 2012 and it was preceded by the research titled "Archivo del derrocamiento" (Toppled Archive) undertaken for the Master: Research, Art and Creation at the Complutense University of Madrid in the year 2011. "Archivo del derrocamiento" stemmed from an initial interest in reviewing the concept of the monument through the images of destruction, which had been shown in the media in the past years, situating the monumental forms as a referential space in this actual problem.

This research, far from being a continuation of the previous one, does not only aim to reconfigure a view of the destruction and violence suffered by the monumental symbols (which also, and in a more analytical way), but also has taken a fundamental account to showing specifically the violence that operates from monuments' construction and to review monuments' function: not only as a catalyst, but as a conflictual generator and essential materializer of the hegemonic power. For this, it's been key to include in this thesis the diverse questionings arisen in recent artistic practices regarding the different main themes of this investigation.

Synthesis:

This investigation is divided in two parts, the first part analyses the implicit violence that operates from and in the monumental constructions. The second one examines the violence that takes place towards and against this type of productions.

The first part has five chapters that pose specific problems around the construction of a monument, that is:

The first chapter tackles how the monument is considered as an important communication channel, as a fundamental element of propaganda and also it analyses the systems and methodologies that have been used for these purposes. On the other hand this chapter considers the effects on the spectator and the presupposed author's responsibility.

The second chapter ponders on the monument's possible didactic purpose, its possibilities as an element of emancipation, paying special attention to the experiments that emerged in the Soviet Revolution and the echoes that some authors maintain today with these.

The third chapter discusses the monument as an element of commemoration, as a historical marker, as an element that constructs history and as a fundamental language to write (or omit) history.

Chapter four analyses some monumental productions that emerged spontaneously as what could be called a public catharsis. It also addresses the issues of performativity and participation in monumental formats.

Chapter five examines various specific cases, a priori decorative, that become charged with ideology. This chapter will analyse these everyday elements that belong to the supposed normal state of things and to the construction of the status quo.

The second part of the thesis addresses aspects related to the monumental destruction, and it is composed of four chapters:

The sixth chapter pays attention to the ways and forms of monumental destruction examining in different cases what this research means by monumental destruction.

The seventh chapter attempts to expose some questionings in regard to the heritage's maintenance and conservation as a political and ideological issue.

Chapter eight explores the origins and the evolution of monumental images' elimination and erasure.

The ninth chapter shows some images that this investigation considers key images that create a monument.

A sit has been mentioned; all the issues will be addressed giving special relevance to the artistic practices' productions.

Conclusions:

Throughout this thesis it has become evident that violence occurs both in the monuments' construction and in their destruction. In this sense, this investigation raises the issue of considering the creation of a monument as an intimidation and instrument, in order to modify the relations of power, as an imposed symbol. In the same way, this research demonstrates that monumental destruction modifies pre-existing power relations, through violence and creating new intimidating images. Therefore, this investigation concludes claiming that both processes, a monument al construction and a monumental destruction, both, are exercises of violence and intimidation.

1 INTRODUCCIÓN.

La presente investigación comienza en el año 2012 precedida por una investigación titulada *Archivo del derrocamiento*¹ que fue el trabajo final presentado en el año 2011 para el Master en Investigación Arte y Creación de la Universidad Complutense de Madrid.

Archivo del derrocamiento partía del interés inicial de revisar el concepto de monumento a través de las imágenes de destrucción que en los últimos años habían tenido lugar en los medios de comunicación, situando a las formas monumentales como un espacio referencial en esta problemática concreta.

Es en los años anteriores en mi producción personal como artista plástico, con una especial inclinación hacia la producción de formatos escultóricos e instalativos, donde habían surgido las preocupaciones y el cuestionamiento hacia dichos formatos, así como la necesidad de reconfigurar el concepto mismo de monumento. Siendo este, aún hoy, uno de los pilares programáticos centrales en mi producción artística.

El texto mencionado trataba, mediante la confrontación de distintos casos, con la destrucción monumental como pauta operativa común, de configurar otra mirada posible del monumento como un espacio catalizador de conflictos.

¹ El texto completo se encuentra disponible en línea:
<http://eprints.ucm.es/13488/1/TFMweb.pdf>

Esta investigación lejos de ser una continuación del texto anterior, no pretende únicamente reconfigurar una mirada respecto a la destrucción y la violencia que sufren los símbolos monumentales (que también y de una manera más analítica). Se ha dado también una importancia fundamental a mostrar específicamente la violencia que opera desde la construcción de los mismos y revisar su función no sólo de catalizadores sino como generadores conflictuales y materializadores esenciales del poder hegemónico. Para ello nos ha parecido fundamental realizar una mirada crítica acompañada por todos los problemas que nos aportan las prácticas artísticas que se han ocupado de estos problemas.

El título² elegido para el presente trabajo *Violencia y monumento a través de las prácticas artísticas (1989-2016)* encara ya desde su comienzo una asociación entre la violencia y el monumento, y abre la vía para el análisis de la violencia *hacia* el monumento y la no menos importante, violencia *desde* el monumento.

1.1 Sobre el contexto y pertinencia de la presente investigación.

La presente investigación no deja de ser, si cabe, una suma de preocupaciones contextuales, personales y epocales que trata de materializar lo que se viene

² Más adecuado, a nuestro juicio, si cabe, era el título propuesto en un inicio *Violencia Monumental. Una mirada a través de las prácticas artísticas (1989-2016)*, pero el título fue desestimado por una comisión interna de la Facultad de Bellas Artes de la UCM, argumentando un problema con el término *monumental*, aludiendo que dicho término podía ser problemático y dar lugar a la confusión por su asociación con el tamaño. A nuestro entender, tanto para mi directora Aurora Fernández Polanco, como para mí, era importante dotar al monumento de agencia y por ello, habíamos elegido *Violencia Monumental*, que acotaba mejor el interés de éste estudio que la separación de ambos términos violencia y monumento.

intuyendo en las últimas décadas como una problemática fundamental a la hora de entender hoy (2016), tanto la construcción como la destrucción monumental.

Sin excederme en el ámbito vivencial tengo, sin embargo, que apuntar algunas experiencias de las últimas décadas que, es innegable, han afectado el cuerpo de este trabajo no sólo para mí sino que, me atrevería a anunciar, también para el grueso de los posibles lectores.

Si hago uso de mi humilde memoria, podría apuntar que los mo(nu)mentos más relevantes a escala global producidos en los últimos años son en su mayoría actos de destrucción, cuya memoria parece quedar incrustada y permanecer más presente incluso que lo que entendíamos como monumentos tradicionales.

Como punto de partida retrocederé hasta la noche del 9 de noviembre de 1989 donde podría situar el origen de la preocupación temática del presente estudio en la caída del muro de Berlín, no por ser (ni mucho menos) el primer acto iconoclasta, sino más bien porque es un símbolo reconocible globalmente (el de su destrucción), y cuyo derribo fue retransmitido masivamente por los medios de comunicación de masas internacionales. Estas retransmisiones se convirtieron irremediabilmente en un “hecho de memoria” difícilmente olvidable.

La caída del muro, además, provocó un efecto dominó en numerosas estatuas situadas en las exrepúblicas de la URSS. Las estatuas representativas de las principales capitales de las exrepúblicas soviéticas caían desplomadas, desde Tallin a Riga, de Bucarest a Bakú, llegando incluso a países que habían tenido

influencia soviética como la República Democrática Popular de Etiopía, cuya estatua de Lenin en Addis Abeba era derribada el 23 de mayo de 1991.

Fue este mismo año cuando comenzaba la primera guerra (televisada) de Irak, donde unas extrañas e inolvidables líneas y puntos de luces amarillo-verdosas constataban los bombardeos sobre la ciudad de Bagdad en la llamada *Operación Tormenta del Desierto*.

El comienzo de siglo trajo consigo una de las imágenes monumentales más emblemáticas cuyo epicentro, capital del imaginario global, fue el atentado del World Trade Center en la ciudad de NY el 11 de septiembre de 2001. El eco de aquel atentado daría lugar a la Segunda Guerra del Golfo, que a los pocos meses dejaba otra imagen para el recuerdo, la del derrocamiento de la estatua de Saddam en la Plaza Firdos en Bagdad en 2003, cuyo significado parecía anunciar la victoria y la posterior ocupación de las tropas estadounidenses. La propia imagen del derribo del monumento, con una cadena alrededor del cuello de la estatua, parecía anunciar también la muerte del propio Hussein, que tendría lugar tres años después, mediante el ahorcamiento con una soga al cuello cuya filmación se filtró a la prensa internacional a través de un video (snuff) grabado con un teléfono móvil.

En estos años comenzaba en España la retirada de algunas estatuas del dictador Francisco Franco que, tras la dictadura y el consiguiente cambio de régimen, no habían sufrido alteración alguna y seguían manteniendo su ubicación en la mayoría de las capitales provinciales. Comenzaba así un debate en torno a una posible Ley de Memoria Histórica que se materializó en 2007 y cuya

problemática aún sigue produciendo reacciones políticas y sociales controvertidas.

2011 fue un año cargado de acontecimientos intensos, un año en el que las plazas se llenaron de gente. Las diferentes primaveras árabes, el movimiento español 15-M o los distintos movimientos *Occupy* (NY, Londres, Sydney, etc.), parecieron establecer un nexo interno de la crisis de forma “global”, y cuyos movimientos poseían demandas comunes en los diferentes epicentros de la protesta (crisis de régimen, crisis de representación, agotamiento del sistema hegemónico que parecía anunciar una posterior oleada de cambios de poder, etc.).

Ese mismo año, tuvo lugar el anuncio de la muerte de Bin Laden, el 1 de mayo de 2011, cuya puesta en escena en los medios, dejó una llamativa falta de imágenes.

En 2013 al eco de las protestas anteriores y similar estética, surgía el Euro-maidán, con una diferencia fundamental, a diferencia de los movimientos citados anteriormente las movilizaciones en Ucrania, con un carácter nacionalista y europeísta, contaba con el apoyo de la extrema derecha y grupos de ideología neonazi (*Svoboda* o el *Pravy Sektor*), todo ello con la permisibilidad (financiación) y el apoyo mediático de las principales potencias occidentales, lo que derivó en la caída del poder del presidente Yanukovich. En los meses posteriores a las movilizaciones centenares de monumentos de Vladimir Lenin, así como otros elementos simbólicos del pasado socialista, fueron eliminados de manera sistemática, derribados y destruidos bajo los

focos de los medios de información, que daban cuenta incesantemente de un nuevo ataque.

Fue en 2013, también, cuando se intensificó la guerra civil en Siria, que aún continúa en la actualidad, y cuando nos llegaron imágenes de los “grupos de oposición” derribando estatuas del presidente sirio Bashar al-Ásad.

Todos estos casos, bien podrían ser otros, bien conocidos, difundidos y puestos en la arena de la historia en primera línea por parte de los medios de información masivos, configuran un innegable contexto para esta investigación. Por ello me ha parecido oportuno relatarlos aquí como prueba evidente de la pertinencia del objeto de estudio que pretendo emprender. Pese a ello hay veces que simplemente sobrevolaremos algunos de estos casos sin incidir en ellos de manera puntual, mientras que en otras ocasiones pondremos el foco en casos tal vez menos relevantes, con historias menos conocidas o difundidas, pero que de alguna forma mantienen una relación íntima y latente con muchos de los debates que éstos abrían. El resultado será un texto tejido a través de la lectura de prácticas artísticas que, como es propio de ellas, nos sumergen en lo particular de la experiencia y en detalles que pasan desapercibidos.

1.2 Del método y proceso de investigación:

En la película *Malraux's shoes* de Dennis Addams, el propio artista se hace pasar por André Malraux (1901-1976). La detención de Malraux a los veintiún años de edad por las autoridades coloniales francesas en Camboya por

el robo de unos bajorrelieves, en un templo jemer, da buena cuenta de lo que sería su posterior obsesión de realizar el inmenso museo imaginario de todas las culturas de “la humanidad”.

En este Museo imaginario Malraux se dedicó a diferentes operaciones de montaje de reproducciones fotográficas. La idea del museo imaginario de Malraux, parece focalizar el acto creativo en el montaje, la agrupación, el solapamiento o la analogía.

La pieza de Addams es una reconstrucción fílmica a través de las fotografías de Malraux en su estudio donde el autor, interpretado por el propio Adams, desata sus angustias, dudas y especulaciones en torno a la construcción de la historia que se despliega sobre sus pies a través de las imágenes.



Imagen 1. Malraux's shoes. Dennis Addams. 2012.

El primer detonante para este trabajo de investigación fue precisamente ese afán coleccionista que, como Malraux, nos encaminó a una búsqueda incansable tanto de imágenes como de casos que nos interesaban. Pero sobre todo nos motivaba esa sospecha de duda, frente a la construcción del relato histórico, que apuntaba Addams.

En los últimos años se han mantenido un intenso debate en torno al formato de los trabajos de Investigación en Arte³. El presente trabajo de investigación nace de una intuición. Hay algo común en las imágenes, los textos, las obras de artistas, etc. que nos venían acompañando desde hace tiempo. Lo intuimos. Una premonición acerca del problema de lo monumental entendido como problema político, que resuena como eco en los números casos que habíamos ido acumulando desde el trabajo preliminar con motivo del Trabajo Final de Máster. Desde un primer momento se adopta como método de trabajo la acumulación y la compilación de casos que toma varias vías de despliegue en torno al tema de estudio: la deriva, como estrategia, que opera como una navegación por estima más basada en las relaciones de las cosas⁴ y no tanto en certezas.

El hecho en sí de desplegar una cartografía inagotable como una constelación que parece no tener fin, viva y reproducible, es aquello que compone el ejercicio de escritura de la presente tesis doctoral. Es precisamente ahí, en este ejercicio de escritura, de montaje, de acercar unas imágenes a otras⁵, de situar

³ Véase: BLASCO, SELINA (ed.) (2013) *Investigación artística y Universidad: Materiales para un debate*. Ed. Asimétricas. Madrid

⁴ O como decía Baudelaire “la imaginación es una facultad casi divina que percibe ante todo, desde fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, de las correspondencias y las analogías” . POLANCO, A. F. (2005) “Historia, montaje e imaginación. Sobre imágenes y visibilidades” En: BOZAL, V. (2005) *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Ed. La Balsa de la medusa. Madrid.(Pág. 131)

⁵ Al fin y al cabo la imaginación es trabajo, es “tiempo de trabajo de las imágenes actuando unas sobre las otras...” (DIDI-HUBERMANN, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Ed. Paidós. Barcelona) y no sólo eso sino “la imaginación (*facultas imaginandi*) (es) la facultad de tener intuiciones sin la presencia del objeto” POLANCO, A. F. (2005) “Historia, montaje e imaginación. Sobre imágenes y visibilidades” En: BOZAL, V. (2005) *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Ed. La Balsa de la medusa. Madrid. (Pág. 131)

allí o aquí un caso concreto, donde se construye la articulación⁶ del escrito. Un eco de fondo que va resonando en cada capítulo, el hilo conductor, hace que no nos perdamos (mientras nos distraemos⁷). El punto de fantasía⁸.

La escritura como montaje se convierte en un proceso que no se agota, no tiene un resultado, un fin, de ahí que nos resulte difícil en el presente trabajo asumir el concepto de “conclusiones” y hayamos decidido concluir con una *coda final*, más poética y abierta.

Este trabajo se urde precisamente desde el montaje, pensando desde los casos precisamente para huir de las generalidades y los sistemas cerrados. Especulando desde lo específico. Una urdimbre que se teje desde lo micro y permite al lector adoptar la posibilidad de conectar con su experiencia en otros casos posibles. Para la presente investigación se han elegido unos casos, unas imágenes, pero bien podrían haber sido otros, otras.

Por otra parte, la importancia del mostrar, de lo que se ha venido llamando la “exposición”⁹ de esta Investigación Artística se articula mediante dos vías

⁶ “¿Qué montaje podría imaginarse entre dos imágenes/elementos, que diera como resultado algo diferente a esas dos, algo entre ellas y exterior a ellas, que no representara un compromiso, sino que más bien perteneciera a un orden diferente, algo así como cuando alguien golpea con tenacidad dos piedras pulidas a fin de generar una chispa en la oscuridad? La cuestión de si esa chispa, que se podría llamar también la chispa de lo político, puede generarse o no, depende de esa articulación.” STEYERL, HITO (2002) *La articulación de la protesta*. (Disponible en línea) http://republicart.net/disc/mundial/steyerl02_es.pdf

⁷ Nos referimos a “una distracción que es productiva: la del cine, el *flanêur*, el coleccionista, el jugador...Es en esta última donde sostiene su tesis de la “atención en la distracción”. FERNANDEZ POLANCO, Aurora, (2007), “Otro mundo es posible ¿Qué puede el arte?” En: *Estudios Visuales nº 4* (Pág. 139)

Véase: CASTELLANO, TANIA (2011) *Inicio / Búsqueda/ Distracción. Un análisis de la distracción en Walter Benjamin*. UCM. Madrid.

⁸ El punto de fantasía es, en lenguaje náutico, el resultado de la navegación calculada por estima. CEREZO MARTINEZ, RICARDO (1994) *La cartografía náutica española en los siglos XIV, XV y XVI*. Ed. CSIC. Madrid.(Pág. 53)

fundamentales: la primera se presenta en este texto, en el formato académico de una Tesis Doctoral, en el cual se trabaja mediante un ejercicio de escritura (imágenes y texto); la segunda toma la forma de una plataforma online llamada “Archivo del Derrocamiento¹⁰”, cuyos contenidos son similares al presente trabajo pero que incluye los restos, las derivas y otros desplazamientos en esa empatía benjaminiana con la figura del trapero que colecciona todo aquello que la gran ciudad perdió, rechazo y desdeñó.

El texto que nos ocupa otorga una importancia fundamental a las producciones elaboradas por artistas, sobre todo determinadas propuestas audiovisuales. Es desde éstos casos, a partir de la producción artística, desde donde se parte a anunciar determinados problemas. A través del análisis descriptivo de las imágenes.

Muchos de los artistas que aparecen en la investigación pertenecen a países de las antiguas Repúblicas Soviéticas o sus áreas de influencia, y cuyas producciones son posteriores a la caída del muro. Esto es no solo una posición afectiva por mi parte, sino también una elección que obedece a que en estas regiones, la producción de obras que pensaba este tipo de problemáticas, tras el cambio sufrido por el desmembramiento de la URSS, convirtió el tema que abordamos en la tesis en un tema fundamental en la producción de numerosos artistas, quizá mucho más que en los países donde no sucedió tal cosa.

⁹ Entendemos aquí “exposición” como la reivindicación de nuevos modelos de presentación de la Investigación en Arte, como las propuestas de *display* que se plantea desde el Journal Artistic Research. GRANDE, HELENA (2013) “Exposición de la investigación artística: una aproximación al *Journal for Artistic Research* y el *Research Catalogue*” en: BLASCO, SELINA (ed.) (2013) *Investigación artística y Universidad: Materiales para un debate*. Ed. Asimétricas. Madrid (pág. 87)

¹⁰ El archivo puede ser consultado en: <https://archivodelderrocamiento.wordpress.com/>

La suma de colocar¹¹ estos fragmentos compone esta Tesis Doctoral que adopta la forma casi de un *ensayo curatorial*¹², en el que se ponen en relación numerosas imágenes.

1.3 Sobre el estado de la cuestión.

Al comienzo de esta investigación nos acompañaban dos intuiciones fundamentales. En primer lugar consideramos una falta significativa de estudios sobre el monumento desde una perspectiva política. La producción de textos en torno al llamado “arte público” es tan extensa como inocua hacia el interés que se plantea desde esta investigación. La mayoría de ellos olvida una parte fundamental en esta investigación como es la entender este tipo de producciones como la construcción de elementos de ratificación de la hegemonía dominante. En la mayoría de los estudios de este tipo se analizan indiscriminadamente aquellas producciones que han tenido lugar en espacios públicos por parte del arte contemporáneo. Muestran interés por sus formas,

¹¹ “El trabajo del curador consiste en colocar en el espacio expositivo determinados objetos que ya tienen un estatus de arte. En eso se diferencia el curador del artista, el cual tiene el derecho de exponer en el espacio expositivo también objetos que no tienen estatus de arte; mejor dicho, ellos adquieren ese estatus precisamente a través del acto de su exposición”. GROYS, BORIS (2011) “El curador como iconoclasta” En: Revista Criterios nº2. La Habana. 15 de Febrero 2011.

¹² En línea con el marco de pensamiento del grupo I+d “Visualidades críticas: reescritura de las narrativas a través de las imágenes” en el que Aurora Fernández Polanco es la IP (Investigadora Principal).

En cuanto al ensayo curatorial véase: POLANCO, AURORA F. (2016) “Lectores de signos, lectores de guiños: el ensayo curatorial como forma” En: WECHSLER, DIANA B. (2016) *Pensar con imágenes*. (nº Especial Revista Estudios Curatoriales) Ed. Universidad Nacional Tres de Febrero. Buenos Aires.

su estilo, tamaño, etc. Es decir, consideramos que aún pesa mucho en ellos un mero enfoque formalista y estetizante.

En segundo lugar, la significativa producción de artistas que repiensen y utilizan la construcción/destrucción monumental desde un ámbito político o ideológico y, pese a ello, la falta de estudios referenciales dentro de la academia o el museo.

Uno de los textos fundamentales para esta investigación es, el recientemente publicado en España, *La Destrucción del arte. Iconoclasia y Vandalismo desde la Revolución Francesa*¹³ de Dario Gamboni donde analiza un buen número de casos de destrucción de numerosas obras de arte y tantea problemáticas que nos van a resultar fundamentales en este trabajo (la caída de los monumentos comunistas, la defensa y erosión del patrimonio, los ataques contra obras de arte y su origen o causas, etc.). Anteriormente, José M^a Durán Medrano en *Iconoclasia. Historia del Arte y lucha de clases*¹⁴ había analizado desde dos casos muy concretos (la caída de la Columna Vendôme en París y el desmantelamiento del Palast der Republik en Berlín) el componente político que se enmarca dentro de nuestro interés en la construcción / destrucción monumental. Un interés que Rita Sakr, ha puesto recientemente también de manifiesto en su *Monumental Space in the Post-Imperial Novel*¹⁵. Un magnífico e interdisciplinar ensayo donde se analiza el papel que juegan las estatuas y monumentos, en la arena política y social, analizado desde novelas de ficción

¹³ GAMBONI, DARIO (2014) *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Ed. Cátedra. Madrid.

¹⁴ DURÁN MEDRAÑO, JOSÉ MARÍA (2009) *Iconoclasia. Historia del Arte y Lucha de Clases*. Ed. Trama. Madrid.

¹⁵ SAKR, RITA (2012) *Monumental space in the post-imperial novel*. Ed. Bloomsbury. New York.

de James Joyce, Yukio Mishima, Rashid al-Daif o Ornam Pamuk. Consideramos el ensayo de Sakr, un trabajo cercano al nuestro, pese a que nosotros analizaremos las diferentes problemáticas en torno a lo monumental desde ejemplos del arte contemporáneo y no desde el ámbito literario.

En estos tres textos mencionados, en línea con nuestra investigación, se pone en crítica la mirada en torno a la construcción / destrucción monumental y sobre todo a sus actores. Este debate ha estado presente, en los últimos años, en publicaciones como el número especial de la revista *Brumaria* sobre *Iconoclastia/ Iconolatria*¹⁶ o el libro *Iconoclasia. La ambivalencia de la Mirada*¹⁷ que incluye textos de Gottfried Boehm, W.J.T Mitchell, Boris Groys, Marie José Mondzain. En este volumen, paradójicamente, en algunos textos se muestra la iconoclasia como un instrumento al servicio de las políticas y las estéticas del orden.

El tema que tratamos de abordar es actualmente un tema candente en las agendas no sólo en el ámbito académico sino también en el terreno del arte contemporáneo. En los últimos años hemos asistido a numerosas exposiciones en torno a temáticas colindantes con nuestra investigación como la exposición y publicación *Iconoclash*¹⁸ de Bruno Latour en Karlsruhe en 2002, las numerosas actividades (exposiciones, lecturas, seminarios, etc.) realizadas en la Haya en el centro Stroom den Hag, bajo el título *Nu Monument*¹⁹ que tuvo

¹⁶Brumaria nº14 (2009) *Iconoclastia / Iconolatria*. Brumaria. Madrid

¹⁷ VVAA (2012) *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Ediciones La Oficina. Madrid.

¹⁸ LATOUR, BRUNO; WEIBEL, PETER (2002) *Iconoclash*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Karlsruhe. Germany.

¹⁹ Información de todo el programa y actividades disponible en línea:
http://www.stroom.nl/activiteiten/manifestatie.php?m_id=9495263

lugar desde 2007 hasta 2013 ; la exposición *Art Under Attack: Histories of British Iconoclasm* en la Tate Britain en 2013; la exposición *Concrete* en torno a las políticas de la conmemoración y monumentalización en la Monash University en 2014 en Melbourne; los numerosos seminarios dentro del programa *Monuments, Monumentality, Monumentalization*²⁰ en la DIA art Foundation de New York que tuvo lugar desde 2013 hasta 2015, etc.

Como decíamos al inicio, nuestro interés en torno a los trabajos de artistas, que en los últimos años han trabajado con problemáticas afines a esta investigación , es si cabe mayor al de los estudios académicos.

Algunos de los más representativos (como Asier Mendizabal, Kristina Norman, Chto Delat, Thomas Hirschhorn, Rudolf Herz, Rosella Biscotti, David Jablonowsky, Fernando Sanchez Castillo, Mikola Ridnyi, Deimantas Narkevicius, Stefanos Tsivopoulos, etc.) cuyas producciones recientes no solo están en línea con nuestro ámbito de investigación, sino que nos permiten configurar, junto con la investigación académica, un relato posible que nos acompañara durante todo el presente ensayo.

Invitamos por su puesto a futuros investigadores interesados en nuestro ámbito de investigación a que este trabajo, cuya intención no es conclusiva sino más bien la de abrir vías y formular interrogantes, sirva como acompañante para sus futuras investigaciones.

²⁰ Información de todo el programa y actividades disponible en línea:
<https://diaart.org/program/program/monuments-monumentality-monumentalization>

PARTE I.

CONSTRUCCIÓN.

1 EL MONUMENTO COMO

“CANAL LENTO”.

Nueve personas se encuentran en una taberna, corre el año 1792, toman pan, queso y cerveza y empiezan a hablar «sobre la dificultad de los tiempos y la carestía de los productos» y en ese hablar deciden que el problema es la democracia: su ausencia. Un acto sencillo, que no revestiría mayor importancia, sino fuera por lo que deciden hacer. Fundan una sociedad de correspondencia, su divisa será: «Que el número de nuestros miembros sea ilimitado». Se enviaban cartas, unos a los otros, creaban signos de identidad, se informaban y actuaban. Tampoco parece que nada de subversivo haya en eso. En seis meses serán dos mil miembros, en dos años multitudes que ocuparan el centro de Londres desafiando el orden existente²¹.

Al enfrentarnos a la extensa producción de David Jablonowski (Bochum, Alemania. 1982), pronto descubrimos que en sus instalaciones con un carácter escultórico predominante, llama la atención la diversidad de materiales, así como el peso visual de los elementos que componen sus diferentes piezas.

Un denominador común en sus instalaciones es el uso de materiales o elementos relacionados con la comunicación: papeles, pantallas, escáneres, planchas de impresión offset, papel celuloide, etc.

Otro rasgo fundamental del trabajo de Jablonowski es el carácter fuertemente monumental de la gran mayoría de sus obras; formas con apariencia pesada, contrastan con la levedad de los materiales anteriormente citados y del uso de proyecciones audiovisuales o sonoras.

²¹THOMPSON, E.P. (2012). *La formació de la classe obrera en Inglaterra*. Crítica, Barcelona. (Pág. 3)

Al leer la nota de prensa de alguna de sus exposiciones, como la muestra *Monumental Kontingenz* que tuvo lugar en 2010 en el Stedelijk Museum de Amsterdam, se cumple lo que ya presagiábamos. Una de las piezas de la exhibición lleva por título “Tschogha Zambil”, nombre de uno de los zigurats mejores conservados de Mesopotamia en nuestros días.



Imagen 2. David Jablonowski Monumental Kontingenz. 2010.

En la muestra, se mantiene una constante alusión a formas arquitectónicas monumentales del pasado: zigurats, pirámides, mastabas, obeliscos, etc. Esta pieza, según el autor, está concebida como uno de los formatos históricos más importantes de la comunicación: el libro.

Una de las “páginas” que forma parte de la instalación está compuesta por un monitor de pantalla plana, cuyas imágenes solamente son visibles por parte del espectador a través del reflejo de una plancha de metal brillante pulido.

El monitor alterna imágenes de Tchogha Zambil, así como de la Torre Azadi en Teherán, uno de los emblemas monumentales de la ciudad y donde recientemente habían tenido lugar manifestaciones contra el gobierno. La pieza plantea de una manera sutil que los propósitos de la propaganda, “han sido y son la base de los monumentos, un papel que actualmente cumplen los medios de comunicación de masas”²².

Es importante señalar el uso del propio reflejo del metal pulido, por parte del artista, no tan exacto como un espejo, en el cuerpo de la obra. Este reflejo nos recuerda a la alusión de Martin Wanke en torno al monumento como “catalizador y reflejo de conflictos sociales”²³, y que se materializa en esta pieza, reflejando tanto los conflictos de las protestas en Teherán en 2009, como al espectador que circula por la sala.

En 2010, la sala Lüttgenmeijer en Berlín, organizaba una muestra individual de Jablonowski bajo título *Perfection, Simple way*. En ella el artista ponía de nuevo el punto de atención en la propaganda y en el valor comunicador del monumento. *Multiple Vertical*, la primera pieza que ocupa la sala, consiste en dos grandes volúmenes cúbicos que parecen funcionar como soporte o pedestal, sobre ellos, dos escáneres colocados entreabiertos como si la herramienta no fuese sólo el medio, sino fin en sí mismo.

En el resto de la sala, tres grandes volúmenes horizontales se distribuyen en el espacio, recuerdan formalmente a las tradicionales placas memoriales. En el

²² JABLONOWSKI, DAVID (2010) *Perfection Simple Way*. 30/04/2010-05/06/2010. Lüttjenmeijer.Berlin. (Nota de prensa de la exposición.)

<http://www.luttgenmeijer.com/images/2010/david-jablonowski/david-jablonowski.pdf>

²³ WANKE, MARTIN (1973) *Bildersturm: die Zerstörung des Kunstwerks*. Ed. Hanser. Munich.

lugar que ocuparía la leyenda habitual de una placa conmemorativa, volúmenes vacíos de yeso y láminas de impresión offset. Sobre ellas, donde podrían ir formas alegóricas o retratos de aquello o aquél a quien se conmemora, Jablonowski sitúa un escáner, una copiadora y papel celuloide. La composición general remite a pensar intuitivamente en una disposición monumental.



Imagen 3. David Jablonowski. Multiple Vertical. 2010

Al ver las piezas de Jablonowski parece que son numerosos los medios que componen los dispositivos monumentales, pero poco o nada es lo que hay que conmemorar en la actualidad.

Jablonowski suele incluir en sus muestras texto, como una parte más de la exposición, como un material más. El texto, fragmentado en muchos casos, aborda una serie de historias paralelas que resintonizan las piezas exhibidas.

Perfection simple, way, es el título también del texto (compuesto de varios micro-relatos) que acompaña a la exposición. En él, se articulan varias narraciones: la primera en torno a la destrucción en Persia y su paradójica relación con la conservación de algunas de las tablillas realizadas en arcillas, que se “cocieron” gracias a los incendios; la segunda acerca de la hija del arquitecto de la Torre Azadi en Teherán; la tercera describe una polémica en torno a la mercantilización de las cenizas de Mahatma Gandhi; el siguiente aborda una reflexión sobre la teoría de los sistemas de comunicación de Niklas Luhmann, etc.

Los relatos, aunque dispersos, mantienen un hilo conductor: entender las formas monumentales como elementos contenedores y transmisores de comunicación, memoria e ideología. En todos ellos aparecen de fondo reminiscencias de una preocupación por la memoria, por su gestión, por su conservación, por los conflictos que desde ella se generan, etc.; temas, todos ellos a nuestro juicio y desde el punto de vista de este estudio, íntimamente ligados al monumento y a los problemas que se destilan de él.

La obra de Jablonowski remite en un mismo cuerpo instalativo, tanto a los sistemas comunicación tradicionales como a los nuevos medios de última generación. Es este tipo de articulación entreverada, la disposición formal de los elementos, la cuidadosa elección de los objetos y una acertada selección de textos de relatos históricos, la que como espectadores nos induce a pensar en el valor comunicador y de difusión ideológica que resulta inherente a los monumentos públicos.

La función del monumento como medio de propaganda, ha sido, casi desde su aparición misma, uno de sus usos fundamentales.

En su *Historia de la Propaganda*²⁴, Jacques Elull nos habla de tres elementos que componían este sistema de la propaganda²⁵: en primer lugar el discurso, en segundo lugar la literatura y en tercer lugar, el embellecimiento de las ciudades. Es en este tercer lugar, de alguna manera, donde se ubica nuestro interés, ya que en este plano es donde se insertaría la producción de formatos monumentales.



Imagen 4. Bustos de Adolf Hitler. Süddeutsche Zeitung, 1937

La excusa del embellecimiento de las ciudades servía como un canalizador de los discursos y un sistema de transmisión de los relatos de la propaganda oficial, dirigida desde el poder central a un gran número de lugares del estado,

²⁴ ELULL, JACQUES (1969) *Historia de la Propaganda*. Ed. Monte Ávila. Caracas. Venezuela.

²⁵ Elull habla desde la antigua Grecia, entre los S.VIII y VI a.C., durante la etapa de lo que hoy conocemos como *regímenes tiránicos* donde se utilizaron férreos sistemas de propaganda, como importante *arma* política.

haciendo de este modo presente y tangible, una presencia ideológica hegemónica.

Elull nos recuerda que el monumento público ya había servido periódicamente como signo de propaganda, pero que es en este momento, cuando se convierte en un distintivo de un poder autoritario recién instalado. Según Elull la propaganda monumental, se halla siempre unida a lo que hoy denominaríamos regímenes dictatoriales²⁶.

Durante este periodo, en la antigua Grecia, los tiranos establecieron una especie de competencia a través de la grandiosidad de las obras monumentales, intentando sobrepasarse mutuamente²⁷. Esta rivalidad, no sólo era ejercida mediante el tamaño de las estatuas, sino también en la cuantía de las mismas.



Imagen 5. Bustos de Lenin. Imagen de archivo, 1932.

²⁶ En capítulos posteriores pondremos en duda esta afirmación. Pretendemos abarcar la propaganda monumental, entendida desde un espectro amplio de su concepción, y consideramos que es también utilizada por estructuras de poder democráticas, cuyas prácticas analizaremos en el capítulo cinco (El monumento como decoración desideologizada).

²⁷ Esta rivalidad se puede observar por ejemplo en el caso de cómo “Polícrates hizo construir el *Heraion* en Samos para oscurecer el Templo de Artemisa de Efeso, y a su vez Pisístrato ordenó erigir el *Olimpeion* para sobrepasar al *Heraion*”. ELULL, JACQUES (1969). *Historia de la Propaganda*. Ed. Monte Ávila. Caracas. (Pág. 15)

La producción de este tipo de imágenes jugaba un papel crucial en la hegemonía dominante, según Arendt, “sólo el populacho y la élite pueden sentirse atraídos por el ímpetu del totalitarismo; las masas tienen que ser ganadas por la propaganda”.²⁸ La importancia de las obras monumentales en los antiguos regímenes clásicos es evidente. Su papel como transmisor de valores ideológicos los convertían en una herramienta fundamental para hacer llegar y hacer presente (y presentar) el poder establecido y la ideología dominante, en los lugares más remotos.

A pesar del papel secundario del monumento como herramienta de transmisión de hegemonía frente a sistemas de medios de comunicación de masas (como el cine²⁹, la prensa, la radio, la televisión o la red), es interesante observar cómo este patrón se repite, en el transcurso del S.XX en algunos de

²⁸ ARENDT, HANNAH (1982) *Los orígenes del Totalitarismo*. (Tomo 3. Totalitarismo). Ed. Alianza. Madrid. (Pág. 461)

²⁹. Uno de los textos más relevantes en este sentido, y que analiza el cine como productor de imaginarios geopolíticos a través del análisis de distintos films es SHAPIRO, MICHAEL J. (2009) *Cinematic Geopolitics*. Routledge. New York.

Zizek es uno de los autores contemporáneos que más utilizan el cine en clave ideológica para criticar la construcción de imaginarios, a través de algunas películas de Hollywood como Titanic, Reds, El Código Da Vinci o Los Pájaros. ZIZEK, SLAVOJ (2008). “Arte e ideología en Hollywood. En defensa del Platonismo” En: RENDUELES, CESAR (coord.) (2008) *Arte, ideología y capitalismo*. Círculo de Bellas Artes. Madrid. (Pág.10-40)

Respecto al cine de Hollywood entendido en un sentido ambicioso: como diseño de la mentalidad social basado en determinados valores ideológicos, así como la creación de estrategias comerciales que permitan a Estados Unidos consolidar su hegemonía política-económica-cultural. GONZALEZ PASCUAL, Alberto (2010). *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*. Editorial Fundamentos. Madrid.

No menos interesante es el análisis de algunos casos concretos del cine español y su lectura en clave política por parte de IGLESIAS TURRION, PABLO (2014) *Maquiavelo frente a la gran pantalla*. Akal. Madrid. Manuel Trenzado estudia por su parte, la relación del cine y la ciencia política, y analiza la función que cumple el cine como mediador del imaginario colectivo. TRENZADO ROMERO, MANUEL (2000) “El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política”. En: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Nº 92. (Pág. 54)

los regímenes llamados totalitarios³⁰. En los distintos regímenes fascistas, durante el periodo nacionalsocialista alemán o durante la etapa de asentamiento del poder soviético, es fácilmente visible e identificable.

Según Buck-Morss el cambio sustancial se sucede en la era moderna con la aparición de “las masas³¹” más ligadas al capitalismo. Su predecesor, el término “populacho”, aludía a una muchedumbre indisciplinada que ocupaba el espacio público y que amenazaba con desestabilizar el orden.

La sociedad de masas es un fenómeno del S.XX y las modernas técnicas de comunicación y propaganda son indispensables, según Buck-Morss la velocidad es un factor decisivo para la efectividad de los medios de comunicación. Los libros, o en nuestro caso los monumentos, son organizadores lentos, que producen predisposición en la masa aunque raramente incitan a la acción directa.

La prensa escrita, la radio (o como lo llamaba Lenin, “el periódico sin papel y sin fronteras”) y el cine se convierten de esta forma según Buck-Morss en elementos dinamizadores de la masa, mientras que podríamos pensar los monumentos, como contrapunto, como estabilizadores, al menos en su pretensión.

³⁰Uno de los principales escritos en torno a la producción artística de los regímenes totalitarios, y en el cual se dedica importante relevancia a la producción monumental es GOLOMSTOCK, IGOR (1990) *Totalitarian art. In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. Harvill. London.

Otro texto amplio en cuanto a la aflicción de algunos dictadores por la megalomanía y las producciones monumentales AGUIRRE, PEDRO ARTURO (2013) *Historia mundial de la megalomanía*. Ed. Debate. México DF.

³¹BUCK-MORSS, SUSAN (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de las utopías de masas en el Este y el Oeste*. Ed. Antonio Machado. Madrid. Pág. 155.

Blue Greens fue otra exposición de Jablonowski, comisariada por Katja Schroeder, en los jardines botánicos de la ciudad de Münster, organizada en 2012 por la Kunstverein Westfälische. La exposición de Jablonowski se componía de diversas piezas instaladas en los jardines botánicos. La composición general recuerda a un *lapidarium*, con elementos monumentales fragmentarios y cuya disposición remite a una ruina³² engullida por la naturaleza.

En *Blue Greens*, aunque el autor afronta el papel de la comunicación conformando sus piezas con elementos de última tecnología, haciendo uso de *herramientas veloces* como el software, los escáneres, las impresoras, etc. Su disposición realza el propio carácter de estatua en un sentido etimológico³³ y parece recalcar ese factor inoperativo de la velocidad al que aludía Buck-Morss. Los elementos mencionados aparecen como ruinas tecnológicas, como si se

³²La pieza de Jablonowski nos recuerda a la imagen de la locomotora que Susan Buck Morss propone a través de una cita de un texto de Hugh Walpole : “En este salón de las máquinas había hiladoras automáticas... máquinas que hacían sobres, tejedoras a vapor , modelos de locomotoras, bombas centrifugadoras y una locomóvil; todas trabajando como locas, mientras miles de personas con sombreros de copa y gorras de obrero permanecían serena y pasivamente a su lado sin sospechar que la era de los seres humanos en este planeta estaba llegando a su fin.” Y más tarde cuando la autora continúa: “Allí donde el mismo Marx había caído deslumbrado por el discurso del progreso, identificando a las revoluciones como “las locomotoras de la historia mundial”, Benjamin señalaba “tal vez sea totalmente diferente. Tal vez las revoluciones, son el momento en que la humanidad, que viaja en ese tren, alcanza la palanca de emergencia”. Allí donde la megalomanía de las proporciones monumentales, del “cuanto más grande, mejor”, igualaba expansión capitalista e imperialista con el curso progresista de la historia, benjamín buscaba los objetos pequeños, descartados, los edificios anticuados y las modas que como “desechos” de la historia evidenciaban una destrucción material sin precedentes.” BUCK MORSS, SUSAN (1995) *Dialéctica de la mirada*. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes. Visor. Madrid. (Pág. 102 y Pág. 111)

³³ El origen etimológico de *estatua*, proviene del latín *statua*, cuya composición incluye el prefijo sta, que deriva del verbo *stare* (estar de pie, quito, inmóvil, fijo); Esta raíz está presente en términos como estático, estatus, estado, estable, etc. COROMINAS, JOAN (1987) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Ed. Gredos. Madrid.

tratase de esa visión *viriliana*³⁴ en que cada técnica propone una novedad del accidente, y adelanta el fracaso incluso de los medios más contemporáneos. Jablonowski parece vislumbrar el fracaso del formato monumental, sea cual sea su materialización, y el irremediable triunfo del olvido.



Imagen 6. David Jablonowski. Blue Greens. 2012.

³⁴ “Innovar el navío es ya innovar el naufragio; inventar la máquina de vapor, la locomotora, es, además, inventar el descarrilamiento, la catástrofe ferroviaria. Lo mismo con la aviación naciente, los aeroplanos que innovan el choque contra el suelo, la catástrofe aérea. Sin hablar del automóvil y la colisión en serie a gran velocidad, de la electricidad y la electrocución, ni en absoluto de esos riesgos tecnológicos mayores resultantes del desarrollo de las industrias químicas y nucleares... Cada período de la evolución técnica aporta, con su equipo de instrumentos, máquinas, la aparición de accidentes específicos, reveladores “en negativo” de los esfuerzos del pensamiento científico” VIRILIO, PAUL (1997) *Un paisaje de acontecimientos*. Paidós. Buenos Aires. (Pág. 117).

1.1 Emancipación vs. Control.

El hecho de pensar el monumento como un canal (aunque lento) de comunicación de masas, parece señalar su uso como herramienta de control ideológico, cuando en ocasiones también ha sido considerado (al igual que los medios de comunicación) una herramienta de emancipación.

Revisando el trabajo de algunos de los primeros artistas constructivistas soviéticos, como por ejemplo Vladimir Tatlin o Gustav Klucis, observamos, que ambos intuyeron casi en el albor de la andadura de los nuevos medios de comunicación (cine, radio, prensa) que los monumentos públicos, estaban destinados a entenderse, o al menos a adaptarse con estos nuevos medios. De no ser así el monumento sería desterrado, como un formato anquilosado y estático.

El proyecto de monumento (no realizado³⁵) a la III Internacional de Tatlin en 1919, es el primer proyecto que se plantea esta serie de cuestiones como problema, y los resuelve fagocitando e incorporando numerosos elementos de comunicación y propaganda como propios del monumento.

³⁵ En la misma década, si se llevó a cabo en 1922, un proyecto en línea (formal) con el monumento de Tatlin, la torre Shujov. Una gran torre, para la emisión de radio, pero el proyecto a nivel monumental y cultural no era ni mucho menos tan ambicioso como el de Tatlin.



Imagen 7. Prototipo de torre Tatlin utilizada en una manifestación.

El proyecto de Tatlin, no sólo era innovador desde el punto de vista material y formal (pese al claro antecedente de la Torre Eiffel, inaugurada en 1889, en Paris) sino que Tatlin incluía de una manera directa, las tecnologías de la comunicación que se insertaban ya en la sociedad (radio, prensa e incluso pantallas de proyección), como parte inherente del propio monumento.

Lo realmente rompedor en el proyecto de Tatlin era la concepción misma del monumento. La emisora de radio que coronaba el monumento y las pantallas de proyección eran parte material constitutiva del mismo, así como las distintas estancias en el interior del monumento, dedicadas a la lectura, gimnasios, salas de agitación, etc. El propio Tatlin no quería que estos espacios fuesen inamovibles, sino que fuesen cambiantes en el tiempo y las actividades

se adecuaban al cambio de época, en contra del concepto monolítico de los monumentos tradicionales³⁶.

Tatlin quería que el monumento fuese activo (y móvil³⁷), un reflejo de la actividad y las necesidades comunales de la sociedad que lo demandaba³⁸. El monumento público que Tatlin tenía en mente, era un espacio vivo, que serviría como núcleo cultural.

Gustav Klucis, contemporáneo de Tatlin, con motivo del quinto Aniversario de la Revolución de Octubre y del IV Congreso del Komintern (1924) creó una serie de proyectos que también incorporaban los nuevos medios de comunicación. Los proyectos de Klucis fueron diversos: estrados para altavoces, pantallas de proyección, quiscos-tribunas de oradores, stands para

³⁶ Una amplia descripción del monumento, así como de las estancias y de sus usos se puede encontrar en: ALEKSEEVNA ZHADOVA, LARISSA (1988) *Tatlin*. Thames and Hudson. London. (Pág. 138-139) También en: LYNTON, NORBERT (2009) *Tatlin's tower. Monument to Revolution*. Yale University. London.

³⁷ En el interior de la torre, tres elementos móviles (una pirámide, un cubo, un cilindro y una esfera), rotarían a distinta velocidad. Una descripción completa aparece en: LYNTON, NORBERT (2009) *Tatlin's tower. Monument to Revolution*. Yale University. London (Pág. 96-98)

³⁸ En torno a esto y otras cuestiones Punin, uno de los colaboradores de Tatlin, escribió en 1920 un ensayo sobre la torre. "Torsos and heads of heroes and gods": these do not correspond to the modern understanding of history. Who will express the mental and emotional tension of collective thousand? A new monument has to share in the life of the city by being both "indispensable and dynamic". A new type of artist is called for, one "who has not been crippled by feudal-bourgeois Renaissance tradition" and has worked with "the three units of contemporary plastic consciousness: material, construction and volume. In Tatlin's invention we have the answer to the ideologist search for the classical content of socialist culture. LYNTON, NORBERT (2009) *Tatlin's tower. Monument to Revolution*. Yale University. London. (Pág. 99)

"Agit-monuments are now being put up in Moscow and Petersburg. In Moscow these temporary monuments are cumbersome and awkward, uncultivated, and there is no point to talk about their artistic properties: They are lower than any norm...Tatlin the wonderful, most vigorous, most sharp-sighted master of our time, completely new form of monument, one that seems to be mathematically sound...The form of the monument corresponds to all artistic discovered in our age... the forms of the human body cannot today serve as artistic form, form must be discovered." LYNTON, NORBERT (2009) *Tatlin's tower. Monument to Revolution*. Yale University. London. (Pág. 227)

consignas, stands con propaganda luminosa y aparatos giratorios para información.



Imagen 8. Gustav Klucis, Stand de Propaganda. 1922.

La mayoría de los proyectos estaban contruidos con estructuras dinámicas y desmontables. Los altavoces y las pantallas de proyección giraban sobre un eje, la tribuna de oradores se podía colgar y elevarse, las escalinatas eran desmontables, la pared de la tribuna se podían transformar en un escaparate para libros, periódicos y revistas, etc³⁹.

Pese a lo innovador de los proyectos, tanto el de Tatlin, como gran parte de los de Klucis, nunca llegarían a ser contruidos debido a las complicaciones propias de la época en que se gestaron y debido, por otra parte, a la complicada situación económica de esos años, más aún, teniendo en cuenta la complejidad de la propuesta, sobre todo del primero.

³⁹ OGINSKAYA, LARISSA (1991) "Lo fantástico y la realidad en las construcciones de Gustav Klucis" En Catálogo Exposición: *Gustav Klucis*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Madrid. (Pág. 111-113)

Tatlin realizó varias maquetas a escala de su proyecto de monumento de la III Internacional, alguna incluso aparece como *estandarte* en alguna fotografía de las manifestaciones de los años 1919-1920, y algunos de los proyectos de Klucis fueron presentados en una exposición de arte ruso que se celebró en Berlín en 1922⁴⁰.

Esta visión utópica, enérgica y positivista de los mencionados artistas soviéticos en cuanto al monumento público y de un uso más transversal de los medios de comunicación, cómo una posible herramienta para la emancipación, tiende a oscurecerse a partir de la segunda mitad de los años 20 con el establecimiento del régimen comunista, y la elección por parte del gobierno de propuestas artísticas y culturales más tradicionales paralelamente a la utilización de los medios de masas como instrumento de control.

Mi interés por estos artistas, por sus procesos y sobre todo por el nivel de cuestionamiento sobre el papel del monumento en el terreno del imaginario para la construcción de una sociedad utópica se materializó en un trabajo titulado Utopía/Distopía.

1.2 Utopía/distopía.

En 2014, expuse una instalación titulada “Utopía/Distopía” en la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid. La pieza centraba sus objetivos en la

⁴⁰ En 1928, se celebró “Pressa” en Colonia, la exposición Internacional de la Prensa. El pabellón soviético, a cargo de El Lissitzky, el montaje así como numerosos elementos recuerdan a las piezas comentadas de Klucis.

crítica del formato monumental y sus usos utópicos como un sujeto con capacidades de comunicación. Al mismo tiempo la obra trataba de poner de relieve sus aspectos negativos, imposibilidades o el fracaso implícito en determinados procesos de monumentalización.

La instalación se componía de tres partes, por un lado, una estructura construida en metal y vidrio (ambos materiales utilizados como símbolo del progreso en numerosas obras de artistas constructivistas) sobre la cual se apoyan dos *altavoces mudos* contruidos en cemento (material utilizado ampliamente en formatos monumentales más ligados a la época post-revolucionaria). La forma general recordaba a las construcciones y diseños de radios de Klucis del año 22. Sobre la estructura trepaba una planta de hiedra, aludiendo al olvido o abandono de determinadas ideas y de cómo el fluir del tiempo ha terminado por desterrarlas y envolverlas con un halo de naturaleza salvaje.

En un lado de la estructura central, sobre una pared, se proyectaba una video-proyección en la que aparece la cabeza clásica de un héroe, una representación del conocido David⁴¹, construida en papel aluminio. En la película, la cabeza animada en bucle, se crea y se destruye continuamente. A otro lado de la estructura principal, la cabeza de Goliat⁴² se hallaba caída en el suelo.

⁴¹ Es una reproducción en papel aluminio de la cabeza del *David* de Miguel Ángel.

⁴² La cabeza de Goliat es una reproducción de la que aparece en la conocida estatua de *David* de Verrocchio del S.XV.



Imagen 9. Mario Espliego. Utopia / Distopia. 2014.

En otra pared dispuse un vinilo adhesivo que recordaba a una placa memorial con varios textos⁴³ breves, que reflexionan y acompañan de forma paralela las partes de la instalación mencionadas.

El primero de los textos reflexionaba en torno al fracaso del monumento tradicional, a través de unas fotografías de Sibylle Bergeman del monumento a Marx y Engels en Berlín, otro de los textos presenta las voces TTS⁴⁴ creadas

⁴³ El texto completo se encuentran en libre descarga en:

<http://www.marioespliego.net/index.php?obra/utopia--distopia/>

⁴⁴ Las herramientas TTS (Text To Sound) literalmente, son software que permiten generar voz a través de un texto. En los últimos años, este tipo de herramientas aparte de ser útiles para la lectura textos para usuarios con discapacidades visuales, son utilizados de una manera muy habitual en videos en los que se quiere dar un mensaje de forma anónima, o impersonal. En la pieza Utopia/distopía se propone a este material por sus posibilidades como material monumental.

mecánicamente, como un material monumental, el último de los textos, es un fragmento de Naum Gabo alertando de los problemas del gusto burgués por el formalismo y defendiendo la importancia de la ideología.



Imagen 10. Mario Espliego. Utopia / distopía. 2014

Salvo excepciones, como las comentadas de Tatlin y Klucis, el uso del monumento público, generalmente, tiene más que ver con la visión estática que describía Buck-Morss y con un reflejo de la estabilidad (inmovilidad) del régimen del que forma parte.

En mi trabajo “Utopía/Distopía” trataba de hacer visible, no el fracaso de proyectos utópicos como los de Klucis o Tatlin, sino que por un lado, buscaba manifestar su olvido intencionado y su silenciamiento por medio del propio *estabilshment* soviético postrevolucionario (materializado por medio de los altavoces tapados de hormigón). Por otro lado pretendía ser propositivo (utópico) repensando las prácticas del pasado en cuanto a la búsqueda de

métodos o procesos y visionando propuestas más acordes a la realidad cercana (mediante el texto que se incluye que asume las voces TTS como un material monumental). Y por último mi interés en “Utopía/ distopía” era plantear ¿desde qué estrategias, hoy, nos permitirían asumir el monumento, como una herramienta de emancipación, no como una herramienta de control ideológico? Y del mismo modo preguntarnos ¿de qué tipo de monumento estaríamos hablando?

1.3 Memorias que se adhieren.

Como hemos visto, la obra de Jablonowski invita a pensar como la propaganda (monumental) sigue vigente y funcionando (aunque sea disfuncionalmente) de manera activa, bajo materiales o procesos de comunicación distintos. Pese a todo, estas lógicas de funcionamiento nos sirven, como a él, para pensarlas a través de los medios tradicionales de propaganda (monumental).

Al proponer este tipo de “mix”, entre los materiales tradicionales y otros más contemporáneos, no podemos olvidar una propuesta que no procede de la acumulación sino de superposición, como son las proyecciones del artista polaco Krzysztof Wodiczko. En sus intervenciones Wodiczko superpone una imagen proyectada que se incrusta sobre monumentos o arquitecturas emblemáticas en diferentes lugares y situaciones. Wodiczko aparte de mostrar y pensar la posibilidad de comunicación del formato monumental, como hace Jablonowski, trata además de tomar partido en el monumento. Con sus

propuestas pretende invertir, modificar o pervertir el discurso *in situ* mediante



Imagen 11. K.Woriczko. ¿Cuántos? 1991.

proyecciones audiovisuales sobre monumentos públicos⁴⁵ ya existentes, y que contienen su propia historicidad.

En 1991 Wodiczko proyectaba sobre el Arco de la Victoria de Madrid la palabra “¿CUÁNTOS?”, junto a dos imágenes, una mano empuñando lo que parecía un rifle de asalto, y otra sosteniendo un surtidor de gasolina.

El monumento, erigido bajo la dictadura franquista en una de las entradas más concurridas desde el norte

en la ciudad de Madrid, incorporaba un nuevo significado que resultaba especialmente crítico, teniendo en cuenta la situación nacional, en la que España, en ese momento, estaba inmersa como fuerza aliada durante la primera guerra del Golfo Pérsico.

Un año después de la caída del muro de Berlín, en 1990, Wodiczko proyectaba sobre la estatua de Lenin en la ciudad. La imagen superpuesta del artista polaco, pervertía la imagen del líder bolchevique en un vendedor ambulante que portaba un carro de la compra. En 1984 (en plena guerra fría)

⁴⁵ Como hemos visto anteriormente la propuesta del monumento a la tercera Internacional de Tatlin incluía entre sus planes proyecciones audiovisuales sobre el monumento, así como la creación de mensajes luminosos. La primera actuación de este tipo, no viene por parte de una intervención artística. En 1935, la conocida marca de automóviles Citroën, utilizó la Torre Eiffel como soporte para instalar un anuncio luminoso de 200.000 bombillas con el logotipo de la empresa.

había proyectado sobre el arco de la Grand Army en Nueva York, una imagen con dos misiles de largo alcance americano y ruso respectivamente anudados por medio de una gran cadena metálica.

En 1985, proyectó sobre el Banco Nacional en Berna (Suiza), un ojo que se movía rápidamente nervioso y vigilante, en un país conocido en parte por su opacidad y condición de paraíso fiscal. En ese mismo año superpuso una imagen de una esvástica sobre la embajada Sudafricana en Londres, mientras todavía estaba vigente la ley de apartheid en el país africano.

En 1986, un carro de combate, unos misiles de largo alcance americano y monedas de dólar servían de pedestal al famoso monumento del Condottiere Colleoni en Venecia. En 2005 realizó *Warsaw projection* una videoproyección en las columnas de la galería Zacheta, donde varias mujeres hablan del abuso sufrido en Polonia. En 2006, realizó una proyección en la fachada del Kunstmuseum de Basilea (Suiza). En los ocho minutos que dura el film, la proyección plantea el problema de los “sin papeles” donde cuatro indocumentados toman el protagonismo en la parte más elevada del edificio⁴⁶.

Las proyecciones de Wodiczko no sólo reafirman el papel comunicador del monumento⁴⁷, sino que el autor también se cuestiona desde una perspectiva crítica el propio valor como transmisor y legitimador de ideología⁴⁸, dando

⁴⁶ DIAZ, ANDREA (2010) “If you see somethin...” En Catalogo de exposición: *La memoria del otro*. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile. (Pág. 179)

⁴⁷ Una exhaustiva descripción de las obras, así como de las propias ideas de Wodiczko se puede encontrar en: WODICZKO, KRZYSZTOF (1995) *Art public, art critique. Textes, propos et documents*. École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.

⁴⁸ “Un arte entendido como diseño de vanguardia debe convertirse en un asalto radical y valiente del medio a través de la creación de nuevas condiciones para una vida mejor y de nuevas experiencias de vida, e identificar y desvelar esas experiencias que se encuentran ocultas, excluidas y no reconocidas.

una especial relevancia al contexto que rodea a los monumentos que interviene, pese a que en ocasiones los resultados no sean los más adecuados⁴⁹.

Wodiczko también transforma esa velocidad lenta de los monumentos, de la que habla Buck-Morss. La luz, y sobre todo las proyecciones temporales, parecen pese a su fugacidad, un agente ágil y veloz para transmitir contenidos.

En el arte antiguo, la elección del propio material constitutivo de los monumentos, no obedecía a cuestiones exclusivamente estéticas. La realización de los monumentos públicos en materiales duraderos y estables como la piedra o el metal, está íntimamente ligada con su pretensión de permanecer no sólo en el poder, sino de perpetuarse en la memoria pública, eligiendo materiales que evocan peso, resistencia, fuerza y durabilidad.



Imagen 12. H. Hoheisel 1997.

Actualmente podemos observar, que el potencial de las imágenes de memoria colectiva, no residen tanto en su durabilidad como en su distribución y los intercambios en red juegan un papel crucial en

este sentido, una labor que en otro tiempo era exclusiva de los tradicionales medios de comunicación.

WODICZKO, KRZYSZTOF (2014) "La vanguardia transformada. Un manifiesto del presente" En: Revista Brumaria 34. *El arte no es la política / La política no es el arte*. Madrid. (Pág. 230)

⁴⁹ Yudice, plantea las posibles consecuencias (no deseadas) para algunas de las participantes en una de las intervenciones de Wodiczko en Tijuana en 2002. YUDICE, GEORGES (2002) *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Editorial Gedisa. Barcelona.

Bajo estas pautas, la obra de Wodiczko, pese a ser una proyección sobre monumentos tradicionales y duraderos, se adhiere a la memoria como una capa más de los sedimentos de la historia del propio monumento. En este caso a diferencia de Jablonowski, Wodiczko pone en valor, actualiza, la utilidad del monumento no sólo como elemento comunicador, sino como soporte mismo para la comunicación.

Las imágenes de Wodiczko, son temporales y tienen una duración determinada, pese a esto, su memoria reverbera de una manera fractal en publicaciones y reproducciones diversas, por lo que podemos definir las imágenes superpuestas de Wodiczko como imágenes monumentales, imágenes que permanecen en la memoria.

En una línea similar a los trabajos de Wodiczko, Horst Hoheisel proyectó el 27 de Enero de 1997, una imagen de la puerta de entrada al campo de concentración de Auschwitz. El proyecto inicial, finalmente descartado, de Hoheisel era demoler la puerta de Brandemburgo (símbolo de la historia prusiana alemana) y esparcir sus restos en un memorial a los judíos asesinados en Europa.

En este mismo sentido, y con quizá más fugacidad, una imagen pasó desapercibida frente a miles de espectadores en 2011, en la Jornada Mundial de la Juventud, durante la visita del papa Ratzinger a Madrid.

Los artistas Santiago Sierra y Julius Von Bisamarck, proyectaron mediante el *fulgurator*⁵⁰, un gigantesco “NO” en los actos principales de la ceremonia. La

⁵⁰ El Fulgurator es un dispositivo creado por el artista Julius von Bismarck para la manipulación de fotografías realizadas por terceros. El sistema opera mediante una proyección con el flash de una

acción no fue vista hasta que posteriormente algunos medios de comunicación, o espectadores del acto, *revelaron* las imágenes.



Imagen 13. Jornada Mundial de la Juventud. S. Sierra. 2011.

Dentro de la lógica temporal tradicional de las construcciones monumentales, las imágenes de Sierra y Bismarck, de Wodizcko o de Hoheisel (cada una con sus particularidades) parece aludir a un tipo de monumento casi subliminal, una imagen *jetzeit*⁵¹, que no es exactamente presente, sino que es un tiempo explosivo, un tiempo instante que interrumpe la historia lineal.

cámara, que se activa en el momento en que el flash de otra cámara se activa. Como resultado la imagen que efectúa este tercero contiene la imagen proyectada por parte del fulgurator, superpuesta a la imagen que iba a efectuar.

Julius von Bismarck, ha efectuado diversos actos de “guerrilla fotográfica”, proyectando un águila imperial sobre policías alemanes, una paloma de la paz sobre el retrato de Mao en la plaza de Tiananmen en Pekín, una cruz católica sobre el atril del presidente Obama en una rueda de prensa en Alemania, etc.

⁵¹ “Frente al tiempo vacío y homogéneo del continuum de la historia lineal, Benjamin reclama un nuevo sentido del tiempo que haga saltar por los aires ese continuum. Este *Jetzeit*, tiempo-ahora, o tiempo-ya, un tiempo que no es exactamente presente, sino que es un tiempo explosivo, el tiempo de la interrupción del tiempo. Es el tiempo del fogonazo del conocimiento. El tiempo de la imagen que se aparece.

Ese tiempo ahora, el tiempo que interrumpe la historia lineal es el “ahora de la cognoscibilidad”, el shock en el que la imagen del pasado se revela y en el que puede ser “articulada” en el instante de peligro. Es el fogonazo del conocimiento, la chispa revolucionaria que pone en marcha aquellas fuerzas que habían permanecido dormidas y olvidadas.” HERNANDEZ-NAVARRO, MIGUEL A.

Este solapamiento de técnicas (proyección versus monumento tradicional) y de temporalidades (muy visible en la obra de Wodizcko o Hoheisel), convierte esa yuxtaposición en una imagen que no sólo contiene el dinamismo de la imagen veloz y dinámica de la proyección⁵², sino que agrega toda la carga histórica del monumento tradicional. Se pone en marcha una relación que resitúa históricamente la propaganda, al tiempo que reposiciona en el presente el monumento tradicional.

1.4 Tour monumental.

Uno de los apartados menos estudiado de la Revolución Soviética es el uso de vehículos de agitación (trenes y barcos), en los primeros años de la Revolución, que tuvo lugar desde 1918 hasta 1923.

La creación y el propósito de estos vehículos fue ambicioso ya que pretendían transformar la sociedad, mediante la propaganda, la instrucción y la agitación, en las amplias zonas periféricas del territorio soviético.

(2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Ed. Micromegas. Murcia. (Pág. 64-65)

⁵² Este ejercicio de sobre proyección parece paradójicamente (des)cubrir la imagen y poner en crisis la visión oficial: “Son las narrativas oficiales las que “cubren” el mundo de la imagen y se opera así una distribución monopolista de palabra e imagen. ¿Es a esto a lo que apunta cuando habla de la “información”? ¿Se refiere a lo mismo que Godard cuando dice en sus *Historie(s) du cinéma*: “No has visto nada en Hiroshima, nada en Leningrado, nada en Sarajevo”. ¿Es para “ver algo” por lo que Godard está obsesionado no en hacer “una imagen justa, sino justamente una imagen?” FERNANDEZ POLANCO, AURORA (2007) “Otro mundo es posible ¿qué puede el arte?” En: *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. N°4. Cendeac. Murcia.

El primer vehículo preparado con este cometido fue un tren militar literario, enviado a apoyar al Ejército Rojo en su primera victoria en el medio Volga, cerca de la ciudad de Kazán. Fue en este primer tren, donde algunos activistas ensayaron la posibilidad de utilizar el tren, como elemento de propaganda e instrucción.

A finales de 1918 se organizaron trenes con destino a la región Báltica, Bielorrusia y el norte de Ucrania. Uno de los más importantes fue el tren “Revolución de Octubre” dirigido por Mikhail Kalinin que realizó en 1919 un gran viaje, con destino a Ucrania, haciendo seis paradas: dos en la región del Volga, otra en Bielorrusia, otra en el sur de los Urales, una más en el sureste de Rusia y finalizando en Petrogrado. En el mismo año el barco *Krasnaia Zvezda* (Estrella Roja) realizó su primer viaje por el río Volga.

En los años siguientes se habían multiplicado los vehículos y los viajes de los trenes y barcos de agitación. En 1920 hubo trenes con destino a Siberia, el río Don, Ucrania, el Cáucaso, Turkestán, etc. y el Estrella Roja volvió a recorrer de nuevo el Volga. En 1921, dos trenes con destino Ucrania, otro con destino a la región d Kuban, el Volga y el Turkestán.

Los trenes y los barcos de agitación⁵³ eran algo mucho más complejos que la simple diseminación de la propaganda. En sus vagones incorporaban estudios

⁵³ Un ensayo acerca de los viajes tanto de trenes como de barcos de agitación se puede encontrar en: ARGENTBRIGHT, ROBERT (1998) “The soviet agitational vehicle: state power on the social frontier”. En: *Political Geography*. Vol.17. Nº 3. Elsevier Ltd. Great Britain. (Págs. 253-272)

Una descripción de las numerosas actividades realizadas en los trenes de agitación, así como de los viajes del barco Estrella Roja, se puede encontrar en: ARGENTBRIGHT, ROBERT (2010) “Soviet agitational vehicles” En: BASSIN, MARK (ed.) *Space, Place and Power in Modern Russia. Essays in the new spatial history*. Ed. Northern Illinois University Press. Dekalb, Illinois. (Págs. 142-163)

cinematográficos, salas de proyección de películas, organizaban actuaciones de grupos de música y teatro, realizaban publicaciones impresas o contaban con la presencia de líderes bolcheviques que organizaban mítines o discusiones con los lugareños en los territorios que recorrían, también contaban con la presencia de “instructores”, que asesoraban a los partidos locales en torno a la gestión de recursos, etc.

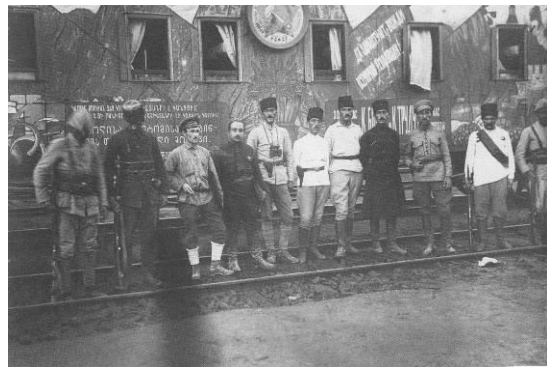


Imagen 14. Trenes de agitación y propaganda.

Dziga Vertov participó en 1918 en el primer tren de agitación, en el que se encargaba del montaje filmico con fragmentos documentales enviados desde el frente y que posteriormente utilizaba en sus películas. Algunas de estas películas más tarde eran proyectadas en los programas filmicos de los trenes de agitación. De esta forma nació el primer largometraje de Vertov, *La Revolución de Octubre* (1918), cuyo montaje fue variándose y enriqueciéndose durante el trayecto. *Estrella Roja* (1919) también fue grabada en el barco de agitación del mismo nombre y los cuarenta y dos montajes de *Kinodelia* (semana cinematográfica), fueron grabados durante 1918-1919, dando como resultado

un film que incorpora abundante material, con un incalculable valor histórico⁵⁴.

El uso de estos vehículos de agitación, coincidió temporalmente con el desarrollo y ejecución del Plan Monumental de Lenin de 1918⁵⁵, que desarrolló principalmente en las dos ciudades principales, Moscú y Petrogrado.

El interés por la difusión e instauración de los nuevos ideales bolcheviques, fue uno de los pivotes fundamentales del Plan Monumental de Lenin, pese a que no haya ningún estudio que analice comparativamente ambos programas, opinamos que la distribución periférica fue una labor llevada a cabo por estos vehículos, y cuya efectividad tanto en la transmisión de los nuevos ideales, como en la construcción de imaginarios, superó ampliamente a la del Plan Monumental.

1.5 Lenin on Tour.

En verano de 2004 el artista hamburgués Rudolf Herz pidió prestadas las tres figuras que habían formado parte del monumento a Lenin en la ciudad de Dresde, que desde su retirada en 1991 estaban en manos del coleccionista privado Gerd Kurz⁵⁶.

⁵⁴ PORTER-MOIX, MIQUEL (1968) *Historia del cine soviético. Vol.I* .Ed. Cultura Popular. Barcelona. (Pág. 123-125)

⁵⁵ En este mismo estudio se analizará posteriormente el Plan Monumental de Lenin.

⁵⁶ HERZ, RUDOLF (2009) *Lenin on Tour*. Steidl. Göttingen. Germany. (Pág. 213)

El conjunto escultórico, obra del escultor Gregori Jastrebenetzki, estaba compuesto por un retrato de Lenin y dos retratos alegóricos de dos obreros.



Imagen 15. Monumento a Lenin (Dresde).

El proyecto de Herz fue cargar las tres figuras en la parte trasera de un camión⁵⁷ que más tarde conduciría a través de un recorrido por Europa durante un mes. Cada tarde el camión se detenía en una ciudad diferente para que tanto artistas, sociólogos, teóricos culturales, economistas como los habitantes de los lugares que visitaba diesen su visión de Lenin en el siglo XXI.

⁵⁷ Recuerda en forma a “No Global Tour” de Sierra, pero nos parecía más adecuada la obra de Herz que la de Sierra ya que puede ser entendida a modo de contrapropaganda. En este caso y como se verá a continuación son múltiples las reflexiones que Herz plantea desde esta propuesta.



Imagen 16. Rudolf Herz. Lenin on Tour. 2009.

El viaje fue filmado por un equipo cinematográfico y documentado por los fotógrafos Reinhard Matz e Irena Wunsch. Las imágenes resultantes, junto con las declaraciones de la gente, son la base de *Lenin on Tour*, un proyecto que fue tomando forma como una película documental, una exposición y un libro. La experiencia que proponía Herz es desde luego un ejercicio que podemos pensar desde la tradición de la propaganda monumental. La propuesta del viaje que se plantea nos remite a pensar en ese interés del programa monumental por la distribución, que en este caso se aborda a través de un monumento “sobre ruedas” lo que adquiere una particularidad interesante y pervierte la estaticidad que se le presuponía.

La película de Herz incorpora imágenes majestuosas del monumento atravesando emplazamientos especialmente interesantes, tanto por su belleza como por su interés más ligado a resituar el concepto de lo monumental. Del mismo modo las conversaciones que plantea el autor a través de las diferentes entrevistas suponen un trabajo ejemplar a la hora de cuestionar el significado de estas estatuas hoy, desde diversos puntos de vista.

El propio viaje, como hecho nuclear de la película y la disposición del monumento (desmantelado, fragmentado, frágil y en movimiento) parece enseñar los engranajes y debilidades del formato monumental como herramienta de comunicación y propaganda.

Lenin on Tour comienza con una escena de los tres bustos (Lenin y sus dos camaradas) sujetos mediante poleas y siendo cargados en un camión con ayuda de un toro mecánico. Mientras tanto, varias personas documentan la escena realizando numerosas fotografías. La escena da cuenta de lo pesado de los elementos y pone también en evidencia su fragilidad, pese a la dureza de los materiales con los que están ejecutados.

Una vez sujetas las tres estatuas comienza el recorrido. La primera parada del camión es en el centro de un gran estadio, vacío, sin espectadores. Las tres estatuas son iluminadas por unos focos mientras de fondo se escucha un discurso de Lenin, que esta vez parece no escuchar nadie.

En la siguiente escena el camión aparece en el centro de una sala de baile, una discoteca, iluminada por focos de fiesta y llena de jóvenes bailando. Las imágenes están ralentizadas, la música se distorsiona con la lentitud hasta convertirse en ruido. Este efecto parece una intencionada tarea por parte de Herz de acompañar la velocidad del baile que ejecutan los jóvenes de la escena con la quietud estatuaría de las tres figuras.

“Voy a mostrar a Lenin a mis contemporáneos, y el siglo XXI a Lenin”- nos dice el propio Herz.

La siguiente parada del camión es en un cine al aire libre, las tres estatuas *miran* hacia la pantalla, mientras en el audio del film comienza la primera

lectura por parte del filósofo croata Boris Buden. A través de una anécdota personal de su infancia⁵⁸ Buden hace una reflexión en torno a cómo la ideología está presente aunque no tengamos constancia de ella; mientras tanto, en el cine las estatuas ven anuncios de conocidas marcas comerciales, que apuntalan las palabras de Buden.

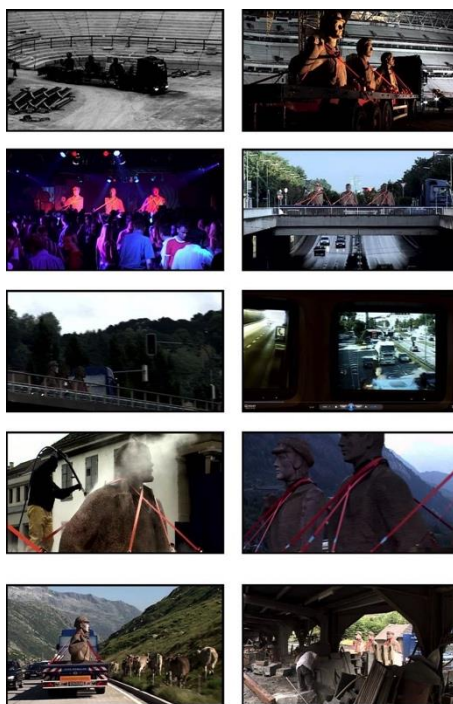


Imagen 17. Rudolf Herz. (Fotogramas) Lenin on Tour. 2007.

⁵⁸ “Dejadme comenzar con una anécdota. Yo asistí a una escuela llamada Vladimir Ilich. Teníamos un Lenin en la clase también, hecho en bronce. Era un busto de un metro de altura y lo mismo de ancho. Nuestra clase era el lugar donde almacenaban ese busto. Lo más interesante es que el busto estaba vacío por dentro. En otras palabras, la cabeza de Lenin estaba “hueca”. Nosotros hicimos un buen uso de este aspecto, guardábamos ahí nuestro calzado deportivo, en la cabeza hueca de Lenin, y así no teníamos que andar llevándolas a casa cada día.

Como podéis imaginar el busto desarrolló un olor, ahora y entonces los profesores solían preguntar: ¿qué es esa peste?

Nosotros siempre nos reíamos, porque estábamos seguros de que ninguno consideraría que lo que apestaba, era la cabeza de Lenin. No sólo porque el bronce no huele, sino más bien porque la ideología y el poder son asépticos. No apestan.” HERZ, RUDOLF (2009) *Lenin on Tour*. Ed. Rudolf Herz. München. (La traducción es mía.)

Después de atravesar varias autopistas y zonas comerciales con abundantes carteles publicitarios, el camión estaciona en lo que parece una barriada obrera, frente a un bloque de viviendas.

Las tres estatuas llaman la atención de un niño que pasaba junto a su madre:

¿Son de verdad?- pregunta el niño.

Estuvieron vivos una vez.- contesta la madre.

Y ahora están muertos.- continúa el pequeño.

Si- responde la madre- Pero no son realmente ellos, son estatuas.-le dice.

El filósofo alemán Hans Heinz Holz reflexiona acerca de cómo Lenin está presente en el imaginario colectivo, en la memoria, y aunque sus estatuas fueran desmanteladas, el ansia de la utopía se mantendrá en el presente y continuará en el futuro.

En otra escena, las estatuas (de los obreros) aparecen subidas en un barco donde son limpiadas por un operario con una manguera de agua a presión. Entre tanto, Harald Szeemann reflexiona sobre el colapso de la U.R.S.S., y el auge reciente de los nacionalismos, mientras el camión atraviesa una cantera donde algunos operarios realizan elementos decorativos y ornamentales en piedra.

Una vez en Roma, las estatuas atraviesan conocidas calles y monumentos de la ciudad que parecen continuar en su lugar pese al cambio de los tiempos (como un obelisco, dedicado a Mussolini). Renato Nicolini y Achile Bonito Oliva conversan en torno al símbolo de Lenin, como icono de la imagería socialista, frente al icono de Marilyn y su relación con el Pop-Art. El camión atraviesa la ciudad, acaba parando en lo que parece un barrio obrero o una pequeña localidad del extrarradio, imágenes de Passolini se entremezclan.

La película de Herz mantiene la misma dinámica, y se van sucediendo los escenarios, Praga, Viena y vuelta a Munich. En su camino, complejos industriales totalmente automatizados (ausencia de obreros), bares de carretera llenos de carteles de propaganda, ciudades con lonas publicitarias de conocidas marcas comerciales, globos de empresas, etc. Acompañando la ruta se alternan reflexiones del crítico alemán Brazon Brock, el economista Rudolf Hickel, el filósofo Volker Braun, el filósofo franco-suizo Guillaume Paoli, etc.

Termina el largometraje con una escena final en la ciudad de Munich, con la música de “La Internacional” de fondo y decenas de personas mirando sorprendidas el monumento y fotografiando el conjunto sin parar.

El film propone numerosas reflexiones interesantes en torno al monumento, a su construcción, sus usos, su desmantelamiento, su relación con la construcción de la historia y la memoria, etc.

El título de la película ya conlleva un problema en sí mismo, *Lenin on tour* parece aludir al propio Lenin como participante del viaje; cuando el autor nos manifiesta: “voy a mostrar a Lenin a mis contemporáneos, y el siglo XXI a Lenin”, parece olvidarse de la estatua, entendiendo que el monumento contiene la capacidad en sí mismo no sólo de representar, sino de presentar a Lenin, siendo éste un problema común, de la escultura monumental y de las imágenes.

En todo momento, de manera constante, Herz asume que concebimos el monumento como una herramienta (evidente y visible) de propaganda ideológica, que en numerosas escenas de la película enfrenta con otras formas menos visibles de construcción hegemónica y de construcción de narrativas.

Estas formas mínimas, que Herz recalca continuamente, nos rodean en casi cualquier espacio en la actualidad (carteles publicitarios, la música de la discoteca, globos aerostáticos, los anuncios del cine de verano, lonas de propaganda, marcas de ropa, bolsas comerciales, etc).

Por otro lado, Herz cuestiona también la mala adaptación del formato monumental frente a la velocidad de determinados espacios comunes contemporáneos, como por ejemplo la discoteca que puede ser concebida como un sutil espacio de construcción de identidad.

Herz alude también a la gestión de la memoria histórica como problema. El “personaje principal” del film es un monumento desmantelado, “testigo de la historia”, como dice Brazon Brock en un momento del film⁵⁹, un destino que entendemos como asimétrico respecto a otros muchos monumentos que continúan su andadura en el presente⁶⁰.

En general la película de Herz tiene una bruma melancólica que cubre casi todo el film, no se trata pues, pese a lo que pareciera inicialmente, de un film de propaganda leninista cuya propuesta es difundir por diferentes rincones de Europa la imagen y el ideario de Lenin de una manera heroica. Al contrario, en todo momento parece que las estatuas están “fuera de lugar”, en cierto

⁵⁹ No sólo testigo sino portador de una historia, añadiríamos, representante de un período puntual y de una ideología determinada. Portador, como el obelisco de Mussolini o como las numerosas piezas de arte antiguo que aparecen en las calles de Roma, cada uno porta y condensa su ideología y su historia determinada.

⁶⁰ Además de continuar su andadura en el presente, pensamos que “son presente”, forman parte de los monumentos públicos del presente, y por tanto al ser incorporados a la contemporaneidad, son asumidos como tal. Pensamos entonces, por ejemplo, que el Obelisco a Mussolini es un monumento que funciona “ahora” en las calles de Roma, y que es “ahora” cuando se pone en valor el mensaje que contiene en el espacio público, y es por tanto, “ahora” cuando su memoria se erige en la ciudad.

punto pueden asumirse como algo exótico, como en la escena en que la gente se hace fotos con ella, como si de una criatura extraña se tratara. La película de Herz, por medio de lo que podría entenderse como un ejercicio de propaganda, reflexiona sobre la propaganda como problema latente.

Por otro lado, en las múltiples discusiones que aparecen tanto en la película como en el libro de Herz, hay una alusión al olvido, en este caso de los ideales que trataba de representar el monumento, ideales que parecen abandonados en una rutina cotidiana dominada por el capital, donde la conciencia de la clase trabajadora ha desaparecido.

La mirada de nostalgia y desinterés se percibe en numerosos personajes de la película hacia el monumento, a diferencia de la escena en la que el pequeño se interesa por saber qué fue de ese “hombre”, o cuando diversos transeúntes fotografían el monumento.

Podemos pensar que aquellos que fotografían (fetichizan) el monumento, guardan una imagen de la cosa misma (el monumento de piedra), mientras que a través del niño, Herz abre una ventana para la esperanza, y supone un guiño a la transmisión de la memoria y su conservación; una preservación no tanto del monumento de piedra desmantelado, sino más bien de la memoria que pretendía condensar, que tal vez se propague y se mantenga mejor con una simple pero consistente canción popular.

1.6 Amado líder.

En la pintura de Erik Bulatov de 1977, “La calle Krasikov”, aparece una imagen de un grupo de personas en una acción indeterminada (podrían estar regresando del trabajo, yendo de compras o simplemente paseando.) pero todos van con un aire cabizbajo.



Imagen 18. Erik Bulatov. La calle Krasikov. 1977.

En el centro de la pintura, un gran cartel propagandístico con la imagen de Lenin. En la parte derecha de la imagen aparece una zona industrial, o empresarial, en el centro un terreno baldío, con aspecto de descampado, sirve de lugar de emplazamiento para la imagen del héroe de la Revolución de

Octubre, en la margen izquierda de la pintura, una calle con tráfico fluido de automóviles de los años previos a la reunificación.

La situación del cartel de la imagen de Lenin, en un lugar “olvidado” entre los que se van (trabajadores) y los que vienen (automóviles) no parece que sea un emplazamiento casual por parte de Bulatov.

El propio lugar convierte aún más en estatua (estática) la imagen del líder bolchevique. La hierba parece crecer sin control, sobre ella algunos fragmentos de piedra u hormigón, a modo de sutil ruina. El bordillo que separa la acera de los transeúntes, se desborda lentamente sobre sus pasos en el camino (como un molesto y entorpecedor recuerdo, quizás). Tampoco resulta irrelevante que todos los personajes de la escena caminen en dirección opuesta a Lenin, o que el fondo tras la figura del líder, sea blanco, vacío, sin ningún pueblo que le siga en su camino.

La producción de distintos tipos de imagería (estatuas, pinturas, murales, carteles propagandísticos, sellos conmemorativos, etc.) de líderes emblemáticos es algo común en la producción artística de los regímenes de poder centralizado.

Controlar temáticamente la creación artística puede divulgar eficazmente la ideología; esa es una de las razones primordiales por la que los regímenes con la ideología centralizada tienen un interés primordial en la creación artística.

La lista de mandatarios que han practicado este tipo de propaganda personalista, *mutatis mutandis*, es extensa (Hitler, Stalin, Mao, Mussolini, Franco, Trujillo, Bokassa, Idi Amin, Nyazov, Kim Il Sung, Henry Phillipe Pétain, Ante Pavelic, Sukarno, Ceausescu, Enver Hoxha, Matias Rakosi,

Saddam, Turkmenbashi (Saparmurat Niyazov), Ho Chi Min, Perón, Fidel Castro, Atatürk, Somoza, Chiang Kai Shek, Ferdindad Marcos, Kwame Nkrumah, Heydar Aliyev, Eyadema, Mubarak, Assad, Gadafi, Chávez, etc.) y el formato monumental uno de los más apreciados en estas prácticas.

Pese a la amplitud de este tipo de modelos en el pasado siglo, podemos convenir, que en la actualidad se intuye un cambio de paradigma en cuanto a la relación del poder y a su modo de representarse⁶¹. En el siglo XXI, parece más adecuado hablar de *un poder sin rostros*⁶², y que el culto a la personalidad haya cedido el paso (salvando excepciones) a una etapa en la que los líderes prefieran ejercer el poder sin aquella visión monopolista y personalista de la representación⁶³.

⁶¹ “El monumento escultórico o arquitectónico, con su carga conmemorativa, surge en la ciudad como una imposición del poder. Es el poder, tanto si se trata de un gran señor florentino o de un estado totalitario, quien necesita demostrar con monumentos conmemorativos, supuestas victorias políticas, militares o culturales, para que sus súbditos no las olviden, o para que la historia a través del arte, no olvide la figura y el nombre de quien ejerció el poder.

Con la evolución de los medios de dominación, el carácter propagandístico de los conjuntos monumentales se va debilitando y el monumento pierde su sentido de emplazamiento, de tal manera que cualquier estatua que representa a un personaje puede ser colocada en cualquier lugar. Lo importante no es conseguir el mejor emplazamiento para la estatua y dar sentido al lugar, sino el hecho de que la representación del personaje este situada en un espacio público.

En un último estado de esta evolución, el monumento conmemorativo pierde todo su significado político y religioso cuando el poder cambia de manos hacia el capital, ente más anónimo, sin rostro ni figura, que ya no necesita construir monumentos conmemorativos porque carece de representación figurativa, sino monumentos especulativos como los rascacielos, que se imponen tanto a los ciudadanos en el campo ideológico como al propio espacio de la ciudad.” MADERUELO, JAVIER (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre escultura y arquitectura*. Ed. Mondadori. Madrid. (Pág. 130)

⁶² AGUIRRE, PEDRO ARTURO. (2014). *Historia mundial de la megalomanía*. Ed. Debate. México DF. (Pág. 388)

⁶³Sobre esta “pérdida de rostro” del poder es interesante una obra de Andrés Duran titulada *Monumento Editado* (2014). La pieza de Duran es una serie fotográfica en la que mediante la edición fotográfica, distintos monumentos de la ciudad de Santiago de Chile, perdían su carácter personalista y eran transformados con la superposición de formas geométricas. En esta misma línea, en 2002 Fernando Sánchez Castillo en su serie fotográfica *La ciudad sin Héroes* borraba a los

Además de la representación de los diferentes líderes, la creación de mitos y héroes populares, en sistemas en los que se pretende ejercer un control de la población, parece ser también, otro de los ejes estratégicos utilizados⁶⁴. A través del uso de composiciones alegóricas, de valores ideales (fuerza, juventud, unidad, etc.) o de la creación de modelos y patrones a imitar.

En 1977, el director polaco Andre Wajda presentó la película *Człowiek z marmuru* (*El hombre de Mármol*) en la cual se plantea un relato muy relacionado con el tema que estamos abordando.

La película narra la búsqueda de una joven cineasta, Agnieszka, en torno a la figura de Mateusz Birkrut, un albañil que en el pasado fue considerado un héroe, pero su historia misteriosamente se desterró al olvido.

Agnieszka despierta su interés sobre la figura de Birkrut al descubrir unas grabaciones desclasificadas, de uno de los más famosos cineastas nacionales. Más tarde, la joven cineasta visita al Museo Nacional de Varsovia, donde encuentra varias estatuas de Birkrut, ejecutadas siguiendo los parámetros del realismo socialista que se ocultan en un almacén, alejadas del gran público.

Agnieszka, a partir de estos hechos comenzará una búsqueda incansable, de datos, fragmentos de grabaciones, etc. para intentar hacer un documental

personajes homenajeados en varios monumentos de la ciudad de Madrid. El artista búlgaro Luchezar Boyadiev en su serie *On Vacation* realizó también un ejercicio similar al de Castillo, eliminando a través de la edición fotográfica a distintos personajes de reconocibles monumentos de diferentes lugares de Europa.

⁶⁴ Véase la película del artista Lituano Deimantas Narkevicius *The Head*, en la que explora las reacciones del público (tanto en el pasado como en la actualidad) frente a una gigantesca estatua de la cabeza de Karl Marx por el escultor Lev Kerbel en la década de los setenta: NARKEVICIUS, DEMIMANTAS (2007) *Galva* (*The head*).

sobre la historia olvidada de Birkrut, un héroe olvidado del programa estajanovista⁶⁵.

La película de Wajda, va desvelando la utilización del régimen respecto a la figura de Birkrut⁶⁶ y de cómo él se muestra crítico con el sistema, consciente de su utilización. El mito del héroe estajanovista, según avanza el film, desaparece, borrándolo del imaginario colectivo. La maquinaria del estado se encarga de sustituirlo rápidamente y desplazarlo al olvido (se descuelgan pancartas con su retrato que ocupaban edificios enteros) y se sustituyen por otros modelos nuevos.

El film de Wajda, que en el fondo es un film de la reciente historia polaca⁶⁷, plantea una dura crítica del régimen centralizado, apuntando a que las construcciones colectivas tienden a anular a las individuales⁶⁸.

⁶⁵ Partiendo del ejemplo de Aleksei Stajanov (un minero de Donetsk que consiguió recolectar 102 toneladas de carbón en una jornada.) se crearon una serie de modelos de héroes populares que con la excesiva competitividad en su oficio, se convertían en un ejemplo para el pueblo trabajador. Estos ejemplos buscaban fomentar el ímpetu por el trabajo.

Algunos ejemplos de estos héroes populares son: Alexander Busigyn (industria automovilística), Nikolay Smetatin (industria del calzado), Yevdokiya Vinogradov (industria textil), Gudov (maquinaria industrial), Musinsky (industria de la maderera), Vonos Krivonos (ferrocarril), Pasha Angelina (la primera mujer soviética que conducía un tractor), Konstantin Borin, Maria Demchenko (agricultura) y muchos otros. Las proezas de estos trabajadores ejemplares, se convertían en una buena falla temática con la cual la propaganda se encargaba de difundir la ideología, por medio de monumentos, carteles, sellos, homenajes, etc.

Para un análisis de como afectó el recurso del estajanovismo en la productividad soviética véase: SIEGELBAUM, LEWIS H. (1988) *Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR, 1935-1941*. Ed. Cambridge University Press. New York.

⁶⁶ En un momento dado de la película, se organiza un concurso de albañilería, en la que una cuadrilla trata de construir una edificación a la mayor velocidad posible. El equipo de Birkrut trabaja al límite de sus posibilidades, mientras una banda de música toca canciones populares, la multitud se congrega frente al espectáculo y al final del concurso los representantes políticos se fotografían con los trabajadores que terminan completamente exhaustos.

⁶⁷ Wajda comenta que en los años que grabó el film, Polonia se encontraba bajo el gobierno de Edward Gierek. Este periodo se caracterizó no por ser un periodo de terror, sino por la

1.7 ¡No encuentro sus piernas!, ¡Coronel Trautman!, ¡no pude encontrar sus malditas piernas!

En el primer film de la saga Rambo titulado *Acorralado* (First Blood, 1982) dirigido por Ted Kotcheff, aparece en una de las escenas el protagonista John Rambo en medio de un ataque de consciencia y cayendo desmoronado ante su propia realidad.



Imagen 19. (Fotograma) Rambo.1982

La escena transcurre en un edificio donde John Rambo, tras haber sido rodeado por numerosas fuerzas de seguridad, es invitado por el Coronel Trautman a abandonar, olvidar y entregarse.

Rambo no es capaz de olvidar, las memorias de la guerra se le aparecen. Derrumbado y entre sollozos narra, frente a la fría mirada del Coronel, un acontecimiento imborrable para él:

manipulación y la censura. MROZ, MATILDA (2007) "Fracturing the Marble Façade: Visceral Excavation in Andrzej Wajda's Man of Marble" En: *Senses of cinema* .Nº43. Online Journal. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/man-marble-wajda/> [Consultado 18/06/2014]

⁶⁸ Teniendo además en cuenta la simpatía de Wajda por el sindicato Solidarnosc. El film del que estamos hablando, tiene continuidad en la película *Człowiek z żelaza*, en la que Lech Walesa, líder del movimiento, aparece en la película.

“Estaba en un granero, y de pronto salió ese niño, llevaba una caja para limpiar zapatos. Y me dijo:

-Te limpio los zapatos- le dije que no y siguió insistiendo.

John dijo – Sí.

Yo fui por un par de cervezas, la caja tenía una bomba, él la abrió y la bomba lo voló en mil pedazos por todas partes. El ahí tendido, y a mi alrededor, ¡había pedazos de su cuerpo!. Tuve que recogerlos ¿sabes? Mi amigo estaba regado a mí alrededor, sangre, todo, y yo tratando de recogerlo de sostenerlo, y todas sus entrañas saliéndosele. ¡Y nadie ayudaba! ¡Nadie ayudaba!

Y él solo decía: -Quiero irme a casa, quiero irme a casa.

Y yo no podía encontrar sus malditas piernas,... no pude encontrar sus piernas.”

Incapaz de olvidar, en ese momento se siente responsable, participe, y toma conciencia de que la historia, el pasado, está presente y él tiene una responsabilidad.

Esta escena, pese a lo anecdótico y a nuestras dudas acerca de las capacidades de toma de conciencia por parte del personaje de ficción John Rambo, nos sirve para pensar la historia como un material vivo, el pasado como un tiempo presente, los fantasmas del pasado a los que se refiere el personaje y se le reappearcen, no son otra cosa que el peso de la Historia (y las historias) en el presente.

En este sentido Miguel A.H. Navarro, siguiendo a Benjamin⁶⁹, defiende entender el pasado como un tiempo activo, un pasado que no ha pasado, como una parte fundamental del presente y de esta manera, prosigue, hacer historia es hacer política⁷⁰. En este estudio también queremos subrayar la importancia de la responsabilidad. Una responsabilidad que nos gustaría analizar bajo el prisma del creador, del artista, del constructor de monumentos.

Die Unordnung der schönheit es el título del último cortometraje realizado por Fernando Baños Fidalgo. El film narra la historia de un operador de cámara alemán, Kurt Neubert, que había colaborado en algunas películas para el régimen nacionalsocialista alemán, como la famosa Olimpia de Lenni Rieffestal.



Imagen 20. (Fotograma) *Die Unordnung der schönheit*. Fernando Baños. 2014.

⁶⁹ BENJAMIN, WALTER (2008) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ed. Universidad Autónoma de México. México.

⁷⁰ HERNÁNDEZ NAVARRO, MIGUEL ANGEL (2012) *El artista como historiador benjaminiano*. Ed. Micromegas. Murcia.(Pág. 50)

En la película, Kurt Neubert, uno de los mayores expertos en efectos de cámara lenta, conversa con Lenni Rieffesthal sobre la producción de uno de sus largometrajes. Ella le explica su idea de belleza atlética y cómo quiere que esa perfección se refleje en la imagen, transmitiendo a Kurt que su trabajo, como experto en cámara lenta, consistirá en articular el mensaje con imágenes.

Baños monta la escena junto a otra en la que Neubert está siendo interrogado, (tras la victoria aliada, suponemos) por su colaboración en películas de propaganda. El personaje principal se ve desconcertado, él se suponía irresponsable de los crímenes del nazismo, consideraba puramente técnica su labor como operador de cámara.



Imagen 21(Fotograma) Die Unordnung der Schönheit. Fernando Baños. 2014.

En este cortometraje, F. Baños pone de relieve un problema mayor, la responsabilidad del creador, en este caso a través de este operador de cámara.

Al ver el film se impone la idea del cine como una importante arma ideológica y de propaganda. Baños nos lo revela mediante un punto de vista reflexivo ya que es a través del mismo medio (el cine) desde el cual se reflexiona.

Die Unordnung der schönheit invita a pensar en la autoría como una responsabilidad política ineludible, en la propia necesidad de consciencia del creador y en su toma de posición. En nuestro caso, en este estudio pensamos en la importancia de este factor a la hora de construir un monumento, ya que se trata de una forma de construir historia, que es una forma de hacer política, y que es en suma, una potente forma de construir ideología.

Al igual que Rambo, *mutatis mutandis*, Kurt Neuber, se enfrentan al presente, de un pasado que se reaparece, de una responsabilidad de la que no puede escapar, de la que forma parte.

1.8 “Tallar” la piedra y esconder la mano.

Dar apoyo a los artistas de izquierda era algo habitual para la familia Rockefeller. En una ocasión en que se puso en cuestión su decisión de promover al pintor revolucionario mexicano Diego Rivera (que había gritado “¡Muerte a los Gringos!” a las puertas de la embajada americana), Abby Aldrich Rockefeller afirmó que los rojos dejarían de ser rojos “si valorásemos y reconociésemos sus méritos artísticos”.

Pronto tendría lugar una exposición monográfica de Rivera, la segunda en la historia del MOMA⁷¹. En 1933, Nelson Rockefeller había supervisado la realización por parte de Rivera del encargo mural del reciente erigido Rockefeller Center. Un día en que contemplaba los trabajos de Rivera, Nelson advirtió que una de las figuras tenía los inconfundibles rasgos de Vladimir Ilich Lenin. Con la mayor educación, pidió a Rivera que lo eliminara. Rivera, educadamente, se negó.

Cumpliendo órdenes de Nelson, rodearon de guardias el mural mientras a Rivera se le entregaba un cheque por el monto total (21.000 dólares), y se le dio una notificación oficial de que su encargo quedaba anulado. En febrero de 1934, el mural, que casi estaba terminado, fue destruido con martillos neumáticos⁷².



Imagen 22. Recorte prensa mural Lenin / Diego Rivera y Nelson Rockefeller

Tras la expulsión de Diego Rivera, Rockefeller encargó el trabajo al artista español Jose M^a Sert.

Una de las esposas de Sert cuenta en su autobiografía hablando de su marido:

⁷¹ El 23 de diciembre de 1931 se inaugura la retrospectiva de Rivera en el MOMA, reúne 149 piezas así como cinco murales portátiles con temática mexicana. La cronología de las exposiciones del MOMA está disponible en:

(<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2011/rivera/es/chronology.php>)

⁷² STONORS SAUNDERS, FRANCES (2001) *La CIA y la guerra fría cultural*. Ed. Debate. Madrid (Pág. 359)

“... Tras la quema de la catedral de Vic por los revolucionarios en el treinta y seis- obra que fue el *leit motiv* de su vida artística- provoca, creo yo, su toma de partido por la causa del general Franco. En el año treinta y siete es embajador oficioso del general ante la santa sede, dándose la curiosa coincidencia de que, en la Exposición Universal de Paris, que se celebró ese mismo año, exhibía Sert en el pabellón Vaticano, un biombo de grandes dimensiones como fondo de altar, cuyo tema era la exaltación de los valores de la España Nacional. A pocos metros se encontraba el pabellón de la República Española.”⁷³

Sert participó en el Pabellón Vaticano con la obra *Santa Teresa presenta a N. Sr. Jesucristo los mártires españoles*. En una exposición como la Internacional de Paris de 1937, la política y la ideología canalizada a través de las obras de los diferentes artistas jugó un papel fundamental.

La exposición tuvo lugar en coincidencia temporal con la Guerra Civil Española. El Pabellón de la República⁷⁴ contó con la participación de Picasso, Calder, Horacio Fernández, Alberto Sánchez, etc.

Las obras que componían la exposición estaban posicionadas dentro de la defensa del legítimo gobierno de la República Española y sumidas en el clima bélico que se estaba viviendo en España, intentando dar su apoyo y ánimo a la lucha que estaba teniendo lugar en el conflicto.

Quizá la obra más conocida sea el “Guernica” de Picasso, en la que mediante un cuadro de escala monumental, el pintor malagueño aborda el bombardeo de Guernica. Calder, por su parte realiza una fuente de mercurio, en alusión a las minas de Almadén que eran un importante sostén del bando republicano.

⁷³ SERT, MISIA (1983) *Misia*. Ed. Tusquets. Barcelona.

⁷⁴ Curiosamente el arquitecto del pabellón fue Josep LLuis Sert, sobrino de Jose Maria Sert.

Alberto Sánchez realizó su escultura “el pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella”, que a través de unas formas alegóricas, una escultura vertical, pretende representar caminos arados de tierra que son culminados en su cúspide con una estrella roja.

En este contexto, podemos ubicar la obra de Sert, situada en el pabellón Vaticano, como una defensa del bando nacional y, por tanto, en un contexto geopolítico global que nos permite entender la elección de la familia Rockefeller, más allá del simple remplazo de un artista (Rivera) por otro (Sert), y establecerlo dentro de una lógica ideológica.

Quizá convenga mencionar algunos ejemplos, escasamente conocidos, de algunos artistas que parecían estar alejados de

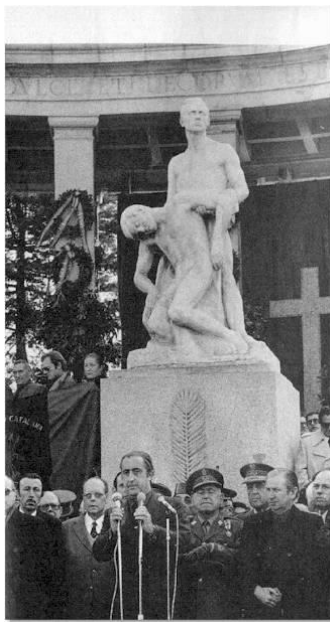


Imagen 23. Josep Clará. Homenaje a los caídos. 1953.

ideologías fuertes u otros que parecían tener una ideología clara, para observar que en ocasiones las fidelidades, la aparente despolitización o la pretendida autonomía del arte se rompen con facilidad.

Hemos escogido a tres escultores españoles del siglo XX: Josep Clará, Enrique Perez Comendador y Juan de Ávalos.

Josep Clará, un artista de conocido estilo mediterráneo, aparentemente poco preocupado por la política, y sí por las formas de agradable y bella factura, suele ser uno de los artistas de prestigio de la estatuaria española del siglo XX.

Al mencionar su figura, raramente se hace alusión al monumento a los caídos (del bando nacional) que Clará realizó en 1953, en la avenida Diagonal de Barcelona, frente al Palacio de Pedralbes.

Un monumento de claras referencias fascistas, tanto en su construcción como en el estilo arquitectónico que lo acompaña. Su cercanía con la universidad, hizo que sufriera diversas agresiones en los años 70. La estatua sufrió graves daños en un ataque en el año 2001, por parte de grupos independentistas, y en el año 2005 finalmente se decidió su retirada⁷⁵.

Otro caso curioso es la figura del conocido escultor monumentalista español, Enrique Pérez Comendador. Con una extensa producción, Comendador, no suele salirse de la temática nacional, el retrato y homenaje de personajes de rancio abolengo. Llama poderosamente la atención encontrar entre su producción, una obra muy desconocida de sus inicios como escultor. Se trata de un boceto a gran escala, que Comendador realizó en 1932 para participar en el concurso público que se celebró para otorgar un proyecto de ejecución de un monumento público homenaje a Pablo Iglesias⁷⁶. Destaca aún más la imagen, al situarla junto a otro boceto del escultor, realizado en 1953, en la que realiza una estatua ecuestre del Dictador Francisco Franco.

⁷⁵ Véase: http://elpais.com/diario/2003/03/19/catalunya/1048039664_850215.html

⁷⁶ HERNANDEZ DIAZ, JOSE (1986) *El escultor Pérez Comendador 1900-1981. Biografía y obra*. Ed. La Gran Enciclopedia vasca. Bilbao. (Pág. 24)

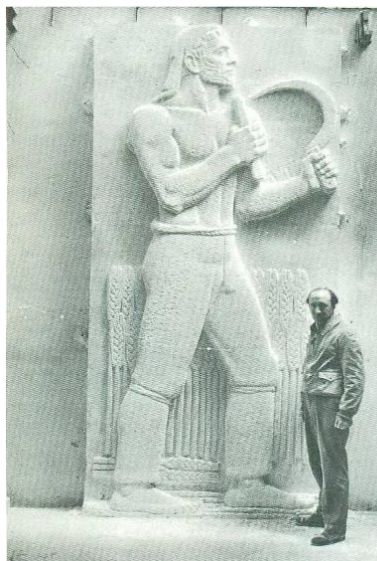
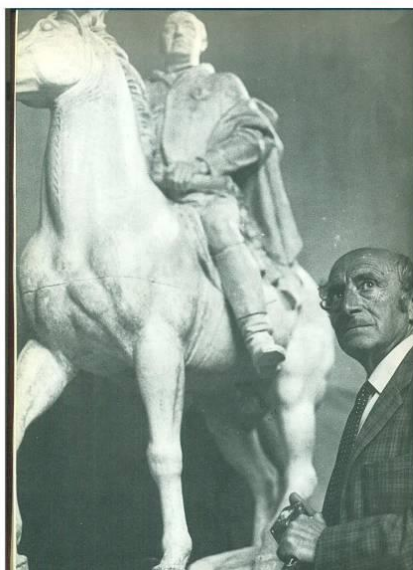


Imagen 24. Pérez Comendador. 1953 (izq.)/ 1932 (dcha.).

Por último, Juan de Ávalos, escultor español que no necesita presentación, y que con su legado en el Valle de los Caídos deja poco margen de duda ideológica, fue además el mayor representante de la estatuaria monumental del régimen franquista, ejecutor de gran parte de los proyectos monumentales del régimen⁷⁷.

Lo curioso no viene tanto por la producción del mismo Ávalos sino al investigar sobre la figura de Lev Kerbel, un escultor ruso y uno de los

⁷⁷ Además del conocido Valle de los Caídos, Avalos realizó numerosos monumentos a nivel nacional e internacional: como la estatua ecuestre del Sha de Persia en Teherán en 1971 derribada en la revolución iraní; el monumento a la independencia de la República Dominicana, el monumento a García Paredes en Venezuela (1957), fue seleccionado en 1958 en la Habana para el monumento “Homenaje a los españoles residentes en Cuba”, obra que no pudo realizarse ya que los fondos destinados para la misma fueron incautados por el gobierno revolucionario de Fidel castro; Monumento a Gonzalo Jiménez de Quesada en 1959 en Bogotá; estatua de la reina Fabiola en Bélgica (1961), etc. BAZÁN DE HUERTA, MOISES (1996) *Juan de Ávalos. Su verdad creativa*. Ed. Caja de Badajoz. Badajoz.; Catálogo de la exposición: VVAA (2012) *Juan de Ávalos*. Parlamento de Extremadura. Mérida.; TRENAS, JULIO (1978) *Juan de Ávalos*. Ed. F. Bargues Marcos. Valencia.

mayores exponentes del realismo socialista durante la Rusia Soviética. Kerbel es bien conocido por sus grandes proyectos monumentales, principalmente sus colosales retratos a Marx y Lenin, de formas rotundas y fuertes, como la conocida cabeza de Marx en Chemnitz o el Homenaje a Lenin en el Parque del mismo nombre en La Habana.



Imagen 25. Lev Kerbel. Parque Lenin (Cuba) (Izq.) / K. Marx. (Dcha.) Chemnitz. (Alemania).

Resulta en primer lugar paradójico que el mismo Ávalos fuese invitado a viajar a Moscú por la Academia de Artes de la URSS a finales de 1980, pero aún más encontrar entre la producción de Lev Kerbel un retrato de Juan de Ávalos, al

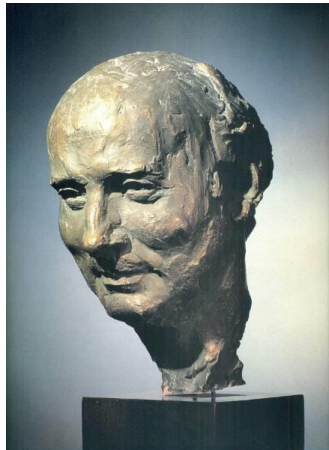


Imagen 26. Juan de Avalos, retrato de Kerbel.

parecer, su amigo.

Más allá de buscar el escarnio, o el chismorreo ideológico, sirvan estos ejemplos (bien podrían ser otros) para pensar en la figura del artista, del escultor, del constructor de monumentos (por tanto de memorias, relatos e Historias), como un sujeto cargado de compromiso y al que debemos presuponer como responsable (en su parte). Con esto

pretendemos desterrar de una vez la idea de la autonomía, tanto del arte como de sus creadores.

La propaganda, la difusión de ideología y la constitución de hegemonía ha sido uno de los principales pivotes del programa de la escultura monumental. Entendemos aquí, la cultura, el arte y en nuestro estudio concreto, los monumentos, como armas invisibles de dominación ideológica⁷⁸.

Por tanto los creadores (artistas, escultores, *curators*, etc.) no están ajenos de estas valoraciones. Consideramos primordial e ineludible la responsabilidad cuando se manejan *armas*, y los artistas, como sujetos políticos, no están exentos de la misma.

1.9 Te odio, te amo.

*¡Cuando hablo de tú, soy yo!
¡Cuando él no está, estoy yo!
¡Él, tú y yo, somos nosotros!
Eskizofrenia! Eskizofrenia, eskizofrenia...*

Eskorbuto. 1985.

La construcción de una imagen, en nuestro caso de un monumento (una estatua, un memorial etc.), implica que en ciertas ocasiones la representación, lo representado, pueda ser asumida por parte del espectador como el sujeto mismo o el hecho real, olvidándose del referente.

Este modo de acercarse a un monumento desata de alguna manera pasiones, reacciones y afectos por parte del espectador, llenas todas ellas de sentimientos

⁷⁸ ALTHUSSER, LOUISE (2005) “Los aparatos ideológicos del estado.” En: Althusser, Louise. (2005) *La Filosofía como arma de la revolución*. Ed. Siglo XXI. México D.F. (Pág. 116)

fuertes. Las respuestas a veces desembocan en reacciones violentas como la ira, el enfado, la repulsión, del mismo modo que otras veces se canalizan, en forma de adoración, admiración, veneración, amor exacerbado, o en otros casos adquiere reacciones dispares como otorgar unos poderes cuasi mágicos a la representación.

Nos estamos refiriendo, a situaciones de sobra conocidas respecto a las imágenes, tanto la agresión de monumentos de diversos mandatarios como su defensa exacerbada, la quema de sus retratos o la adoración de los mismos como símbolos sagrados, etc.

En 2010, el artista austriaco Rainer Ganahl realizó una propuesta audiovisual titulada *I hate Karl Marx*. En la película⁷⁹, una joven alemana se enfrenta a un busto de Karl Marx.



Imagen 27. Rainer Ganahl. *I hate Karl Marx*. 2010.

⁷⁹ La película se puede ver completa en línea en la propia web del autor: <http://www.ganahl.info/Ihatekarlmarx.html> [Consultado 10/10/2016]

El film de Ganahl, nos sitúa desde su comienzo en una situación geopolítica utópica, en el año 2045 y el mundo, tras la caída del capitalismo, se encuentra bajo el dominio del imperio Chino.

La joven protagonista de la película, encuentra en el busto de Marx la encarnación misma de que el mundo capitalista se haya venido abajo, y culpa al propio Marx (la estatua) mediante diversos insultos y exabruptos de la actual situación global.

“¡Te odio, Te odio!” le grita continuamente, “Te odio Karl Marx!”, le asevera una y otra vez a la inerte estatua.



Imagen 28. Rainer Ganahl. I hate Karl Marx. 2010.

“Desde la caída del muro de Berlín, la gran muralla china recorre todo el globo, incluso aquí en Berlín, es todo China, ¡en el Este y en el Oeste sólo se habla chino!

Comemos comida china, vestimos ropa china, compramos en tiendas chinas, ¡pero yo no quiero ser china!, ¡Te odio Karl Marx!.

Ahora todo el mundo es un suburbio de Shanghai, Pekin y Hong Kong... ¡Por tu culpa! ¡Te odio, a ti y a tu maldito partido chino!, ¡te odio a ti y a tu manifiesto chino!”

La disputa continúa durante todo el film, discutiendo y culpando a Marx (a su estatua) de los males que parecen afligirle. Llegada a un punto, la mujer amenaza a Marx (a la estatua) con su destrucción (la de la estatua).

“¡Tu cabeza de bronce será rota en mil pedazos y será convertida en bicicletas para la provincia de Hunan! Te odio Karl Marx, te pagarán tu recompensa en yuanes!”

La obra de Ganahl, nos recuerda a una obra anterior, *Rousseau y Sofía*, que la artista española Cristina Lucas realizó en 2007 y que tiene un formato bastante similar.

En una conversación con la propia autora⁸⁰, Lucas habla de su interés por la etapa de la Ilustración como la cuna de la civilización occidental. En ese interés, comenzó a leer a Rousseau, uno de los autores fundamentales y representativos de este periodo.

La autora, comenta que cuando estaba leyendo el Emilio⁸¹ de Rousseau, sufrió una conmoción y su mirada en torno al autor cambio al llegar al Capítulo V: “Sofía o la mujer”.

En este capítulo Rousseau hace una descripción de cómo debe ser la mujer, utilizando argumentos como: que las mujeres no son buenas para aprender a leer y a escribir, que son coquetas, que son frívolas, que aquellas que se dedican a la literatura nunca van a encontrar marido, etc.

⁸⁰ Programa de TVE, Metrópolis. 27 de Julio de 2014. Desde el minuto 17. Se puede ver en línea en: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-cristina-lucas/2436908/>

⁸¹ ROUSSEAU, JEAN-JACQUES (2005) *Emilio o la educación*. Alianza Editorial. Madrid.

¿Cómo esta mente brillante, se volvió estúpida en este punto?- se pregunta Lucas.

La película de Lucas transcurre con una *voz en off* que va leyendo los fragmentos del Capítulo V del libro de Rousseau, donde habla de una manera despreciativa de la mujer, mientras, en las imágenes, distintos grupos de mujeres agreden y rompen botellas contra la estatua del pensador⁸².

Las muchachas son en general más dóciles que los muchachos, dice la voz en off, mientras en las imágenes, una niña cargada con una botella, se acerca a la estatua y la estrella contra la cabeza del filósofo, mientras le grita: “¡Subnormal!”



Imagen 29. Cristina Lucas. *Rousseau & Sophie*. 2006.

⁸² La escultura que aparece en la película de Lucas, está ubicada en la plaza de las Salesas de Madrid y fue un regalo de la ciudad de Ginebra a la ciudad de Madrid en el año 1981. El propio alcalde Tierno Galván, agradeció el regalo defendiendo a Rosseau como símbolo y motivo de homenaje. Se puede encontrar en línea la noticia en el diario El País del día de su inauguración: http://elpais.com/diario/1981/05/07/madrid/358082658_850215.html [Consultado en línea 20/10/2014]

Ambas propuestas, tanto la de Ganhal como la de Lucas, ponen de manifiesto, pese a que no sea el argumento central de ambas obras, esa indistinción de la que hablábamos entre la representación y lo representado.

En ambas piezas la acción tiene un componente de ritual. En una el grupo de chicas agreden la estatua, descargando su rabia sobre la pieza de bronce, mientras que en la otra, el hecho de insultar “cara a cara” al personaje parece envalentonar a la joven. Ambas funcionan como una acción de catarsis.

El artista holandés Florian Göttke, por su parte, recopiló numerosas imágenes de las estatuas de Saddam que iban apareciendo en los medios de comunicación. En 2010 editó un libro con todas ellas, titulado “*Toppled*”⁸³. En el libro Göttke establecía una serie de categorías que describían distintos ataques que habían sufrido las estatuas de Saddam tras la caída del régimen iraquí.

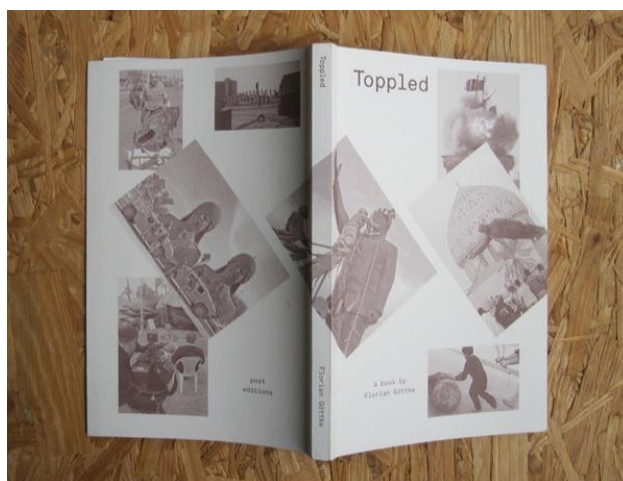


Imagen 30. Florian Göttke. Toppled. 2010.

⁸³ GÖTTKE, FLORIAN (2010) *Toppled*. Post Editions. Rotterdam.

El proyecto dispone de una web propia que puede ser consultada: <http://www.toppled Saddam.org/>
[Consultado en línea 03/10/2013]

Toppled, Beaten, Peed on, Photo-opped, carried-off, sold on internet, put in museums(Derrocados, golpeados, meados, fotografiado con, cargando, vendidos por internet, exhibidos en museos) son algunas de las categorías por las que el autor va organizando las múltiples imágenes que aparecen en su compilatorio. Según el propio Göttke (consciente del problema representación/representado), en las numerosas imágenes de ataques de las estatuas de Saddam, se hace evidente, que incluso en nuestra cultura de la imagen contemporánea, el antiguo vínculo mágico entre la persona (Saddam) y su representación (estatua) continúa vivo en la psique humana⁸⁴.

En torno a ese vínculo del que habla Göttke con las imágenes contemporáneas, encontramos una interesante obra de la artista española-argentina Alejandra Valero. *La excitación de la imagen*⁸⁵ es una instalación multicanal en la que la propia artista, aparece literalmente acariciando, de una forma repetitiva, algunas de las imágenes más difundidas por los medios de información. Las imágenes que la artista previamente imprime en papel (les da cuerpo), pertenecen todas ellas al imaginario colectivo, y que hemos decidido aquí entender como imágenes monumentales.

En uno de los canales, Valero acaricia incesantemente una conocida imagen retrato icónico del Che Guevara, en otro canal, la imagen del impacto del avión de las torres gemelas, en otro una de las imágenes más reconocidas de la bomba de Hiroshima. En el transcurso de los múltiples videos, las imágenes se van deteriorando a causa de las persistentes caricias, mientras, la artista no cesa

⁸⁴ GÖTTKE, FLORIAN (2010) *Toppled*. Post Editions. Rotterdam.

⁸⁵ La pieza se puede ver en línea en la web de la propia artista:
<http://www.alejandravalero.net/hiroshima.html> [Consultado 04/11/2013]

en su labor. La adoración parece estar cerca de la destrucción en este trabajo de Valero, la idolatría parece convertirse en iconoclastia en tan sólo un breve lapso de *frames*. Al final de las diferentes películas, las imágenes quedan completamente destruidas a base de caricias y las manos de la propia artista aparecen manchadas (afectada) por su relación con las imágenes.

El trabajo de Valero pone de manifiesto algo fundamental que ya apuntábamos al principio. La asunción misma de que ese paso de reconocer/confundir lo representado en la representación, es el primer paso para esa cercana/ distante relación afectiva que puede desembocar en iconoclastia/iconolatría⁸⁶.

⁸⁶ Sobre la afectividad de las imágenes véase: BRUMARIA Nº14. (2009) *Iconoclastia/ Iconolatría*. Madrid.

Véase también el capítulo dedicado a la cuestión de “Idolatría e iconoclasia” en: FREEDBERG, DAVID (1992) *El poder de las imágenes*. Ed. Cátedra. Madrid. (Págs. 423-475)

2 LABOR DIDÁCTICA DEL MONUMENTO.

2.1 El Plan Monumental de Lenin.

De optimo reipublicae statu, deque nova insula Vtopiae (más conocido con el título de *Utopía*) de Tomás Moro, *Nueva Atlántida* de Francis Bacon y *La Ciudad del Sol* de Campanella son considerados como los tres textos utópicos más relevantes del Renacimiento⁸⁷.

Tomasso Campanella escribió *Città del Sole* en el año 1602, estando en prisión, si bien no entregó el manuscrito hasta 1606.

La obra no fue publicada por temor a la Inquisición pero circularon varias copias manuscritas. En 1613, se publicó en latín gracias a Tobías Adami, un alemán que había oído hablar de él, aunque no fue hasta 1904 cuando el texto original en italiano vio la luz⁸⁸.

La Ciudad del Sol de Campanella, es una utopía en la que el autor expone su concepción de ciudad ideal.

⁸⁷ HOPENHAYN, MARTÍN (1990) “Utopías del Renacimiento: Moro, Campanella y Bacon” En: *Revista Estudios Públicos* nº39. Ed. C.E.P. Santiago de Chile.

⁸⁸ CAMPANELLA, TOMÁS (1984) *La Ciudad del Sol*. Ed. Zero. Madrid. (Pág. 111) (Introducción y notas realizadas por Emilio G. Estébanez.)

Una parte interesante del texto, en su descripción de la ciudad imaginaria, es aquella que narra cómo “los niños, sin fastidio, jugando, se encuentran sabiendo todas las ciencias históricamente antes de tener diez años.”⁸⁹

La ciudad, construida en círculos concéntricos, tiene en sus paredes y murallas, diversos murales⁹⁰, que permiten a sus habitantes un aprendizaje visual.

En el muro del templo central, cuenta Campanella, las paredes están pintadas con todas las estrellas del firmamento, en el de dentro del primer círculo, figuras matemáticas, en el de fuera, tablas de las provincias, ritos, costumbres, leyes y alfabetos.

En el muro de dentro, del segundo círculo: piedras preciosas, minerales y metales; en el de fuera: lagos, mares, ríos, vinos y otros licores, sus virtudes, orígenes y cualidades.

En el de dentro del tercero: las hierbas del mundo, propiedades, usos médicos, etc.; en el de fuera, todos los peces.

En el cuarto, por dentro, aves. Por fuera serpientes, reptiles, dragones, insectos, etc.

En el quinto el resto de los animales, en el sexto las artes mecánicas y sus inventores, pensadores, filósofos...

Este modelo de aprendizaje y el uso de los murales con un fin didáctico en el texto de Campanella, fue un referente indudable del Plan Monumental de Lenin⁹¹ de 1918.

⁸⁹ Ibíd. (Pág. 128)

⁹⁰ Una reflexión interesante en torno a la pintura a través de la propuesta pictórica de Campanella, así como del rol que ésta desempeña en la sociedad utópica planteada en “La Ciudad del Sol”, se puede encontrar en: GARCIA LOPEZ, DAVID (1999) “Visualización pictórica en la utopía: la Ciudad del Sol de Tomaso Campanella como ciudad pintada”. En: *Revista Anales de Historia del Arte*, nº 9. Universidad Complutense. Madrid. (Pág. 159-180)

El 29 de enero 1933, Anatoly Lunacharsky publicaría en la *Gazeta Literaturnaya*, una conversación⁹² que había mantenido con Lenin en torno a cómo surgió la idea del plan de propaganda monumental:

“La idea que voy a exponerle se me ocurrió hace tiempo. ¿Se acuerda usted de que, en la Ciudad del Sol, Campanella cuenta que en su ciudad socialista e imaginaria se pintan frescos en los muros y que sirven a la juventud de lecciones sobre la historia, la historia natural, hacen nacer sentimientos cívicos, en una palabra, contribuyen a la instrucción y a la educación de las nuevas generaciones? Me parece que este método

⁹¹ DECRETO DEL CONSEJO DE COMISARIOS DEL PUEBLO ACERCA DE LOS MONUMENTOS DE LA REPÚBLICA.

“En conmemoración de la Gran Revolución, que ha transformado a Rusia, el Consejo de Comisarios del Pueblo dispone:

- 1) Los monumentos en honor de los reyes y de sus servidores y que no ofrezcan interés ni histórico, ni artístico deberán ser retirados de las plazas y calles; en parte, serán trasladados a los depósitos y, en parte, aprovechados con fines utilitarios.
- 2) Se encarga a una comisión especial, integrada por los comisarios del pueblo de Instrucción Pública y del Patrimonio Artístico de la República y por el Jefe de la Sección de Artes Plásticas adjunta al Comisariado de Instrucción Pública, determinar, de acuerdo con el Colegio de Artistas de Moscú y Petrogrado, los monumentos que deberán ser retirados.
- 3) Se encarga a la misma comisión de movilizar las fuerzas artísticas y organizar un amplio concurso de proyectos de monumentos que deberán conmemorar las grandes jornadas de la Revolución Socialista de Rusia.
- 4) El Consejo de Comisarios del Pueblo expresa el deseo de que 1º de mayo estén retiradas algunas de las estatuas más feas y sometidas al juicio de las masas los primeros modelos de los nuevos monumentos.
- 5) Se encarga a la misma comisión de preparar urgentemente la ornamentación de la ciudad el 1º de mayo y la sustitución de las inscripciones, emblemas, nombres de calles, escudos, etc., por otros nuevos que reflejen las ideas y sentimientos de la Rusia trabajadora y revolucionaria.
- 6) Los Soviets regionales y provinciales emprenderán esta misma obra únicamente de acuerdo con la comisión antes mencionada.
- 7) Se asignarán las sumas necesarias a medida que sean confeccionados los presupuestos y se reconozca su necesidad práctica.

12 de abril de 1918.

El Presidente del Consejo de Comisarios del Pueblo. V.I. Lenin.”

Citado en: KURZ MUÑOZ, JUAN ALBERTO (1991) *El arte en Rusia: la era soviética*. Ed. Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético. Valencia. (Pág. 91-92(Nota 2-3))

⁹² La conversación aparece completa en: LENIN, V.I. (1975) *Escritos sobre Arte y Literatura*. Ed. Península. Barcelona. (Pág. 226)

no es ineficaz y que, haciendo los cambios necesarios, podríamos adoptarlo y aplicarlo.

Confieso (Lunacharski) que este exordio de Vladimir Ilich me emocionó. La cuestión de un encargo social hecho a los artistas me interesaba en extremo... Y además utilizar el arte para propagar nuestras grandes ideas me pareció un magnífico proyecto.

Vladimir Ilich continuó:

-Denominaría esto que pienso como la propaganda por los monumentos. A este fin, primero hay que ponerse de acuerdo con los Soviets de Moscú y de Petrogrado; al mismo tiempo, se organizarían las fuerzas artísticas y se elegirían los lugares favorables de las plazas. Dudo que nuestro clima permita los frescos con los que soñaba Campanella. Por esto, hablo principalmente de escultores y poetas. Se podrían grabar en lugares bien visibles, en muros apropiados o en construcciones especiales, inscripciones breves y expresivas que enunciaran los principios más generales y los más avanzados, así como las consignas del marxismo. Quizá también serían precisas unas fórmulas concisas con una apreciación sobre tal o cual gran acontecimiento histórico. Le ruego que no se crea que pienso en mármol, granito o letras de oro. Hay que empezar modestamente. Las losas podrían ser incluso de cemento, pero con inscripciones fáciles de leer. Por el momento no pienso en su duración ¡Que todo esto sea provisional!⁹³

El Plan Monumental de Lenin⁹⁴, introduce desde la relectura de Campanella un cambio en la concepción del monumento que es fundamental, como es entender al monumento no como un medio de control ideológico, sino como un soporte de aprendizaje y como medio emancipador.

⁹³ LENIN, V.I. (1975) *Escritos sobre Arte y Literatura*. Ed. Península. Barcelona. (Pág. 226)

⁹⁴ De aquí en adelante lo nombraremos de manera abreviada PML.

Lejos de ejecutar en la literalidad la propuesta de Campanella, el PML adapta los contenidos a la situación actual que estaba atravesando Rusia en aquel momento:

“Hay que establecer una lista de los precursores del socialismo, de sus teóricos y de sus militantes y también de los maestros del pensamiento filosófico, de la ciencia, de las artes, etc. Que aunque no tengan relaciones directas con el socialismo, hayan sido no obstante verdaderos héroes de la civilización⁹⁵.”

El PML tenía la intención de tornar el destino del uso del monumento público, manejado hasta entonces por las clases dominantes al servicio del poder, del cual los nuevos ideales trataban de huir, para enfocar a los nuevos fines socialistas.

Los nuevos propósitos, incluían la realización de numerosos homenajes a diversos “luchadores por el socialismo”⁹⁶, desde héroes revolucionarios

⁹⁵ LENIN, V.I. (1975) *Escritos sobre Arte y Literatura*. Ed. Península. Barcelona. (Pág. 227)

⁹⁶STITES, RICHARD. (1989) *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford University Press. New York. (Pág. 88)

La lista completa de los monumentos que se pretendían ejecutar aparece en una Disposición del Consejo de Comisarios del Pueblo :

Disposición del Consejo de Comisarios del Pueblo.

“Lista de Personas a las que se propone levantar monumentos en la ciudad de Moscú y en otras ciudades de la República Socialista Federativa Soviética de Rusia, presentada al Consejo de Comisarios del Pueblo por la Sección de Artes Plásticas del Comisariado del Pueblo de Instrucción Pública.

I.Revolucionarios y personalidades públicas.

1. Espartaco. 2. Tiberio Graco. 3. Bruto. 4. Babeuf. 5. Marx. 6. Engels. 7. Babel. 8. Lassalle. 9. Jaurés. 10. Lafrague. 11. Vaillant. 12. Marat. 13. Robespierre. 14. Dantón. 15. Garibaldi. 16. Stepán Razin. 17. Péstel. 18. Ryleiev. 19. Herzen. 20. Bakunin. 21. Lavrov. 22. Jalturin. 23. Plejánov. 24. Kailáiev. 25. Volodarski. 26. Fourier. 27. Saint Simon. 28. Robert Owen. 29. Jeliabov. 30. Sofía Peróvskaia. 31. Kibálchich.

II. Escritores y poetas.

1.Tólstoi. 2. Dostoievski. 3. Lérmontov. 4. Pushkin. 5. Gógol. 6. Radischev. 7. Belinski. 8. Ogariov. 9. Chernishevski. 10. Mijalovski. 11. Dobroliúbov. 12. Písarev. 13. Gleb Uspenski. 14

franceses como Danton, Marat, Babeuf o Robespierre, a Marx, Bakunin y Georgii Pléjanov, los caídos Rosa de Luxemburgo o Karl Liebknecht, el socialista utópico Robert Owen, o los teóricos franceses Charles Fourier, Saint-Simon, sin olvidar a aquellos que consideraban luchadores contra la tiranía del mundo clásico como Espartaco o Brutus.

Además de la propuesta temática, el PML incorporaba otro aspecto rupturista en el ámbito constructivo; numerosas de estas estatuas fueron realizadas en materiales modestos, como el yeso o el cemento, y fueron puestas en el lugar que anteriormente ocupaban las estatuas zaristas, de bronce y granito, que fueron rápidamente desmanteladas.

El mismo V.I. Lenin, como hemos visto, comentaba que los monumentos debían ser modestos y temporales. Este argumento, más por la urgencia del momento que por consciencia, también sacudía uno de los pilares fundamentales de la práctica monumental, como es la durabilidad y su intención de permanencia.

Saltikov-Schedrin. 15. Nekrasov. 16. Shevchenko. 17. Tiútchev. 18. Nikitin. 19. Nóvikov. 20. Koltsov.

III. Filósofos y científicos.

1. Skovorodá. 2. Lomonósov. 3. Mendeléiev.

IV. Pintores.

1. Rubliov. 2. Kiprenski. 3. Alexandr Ivánov. 4. Vrubel. 5. Shubin. 6. Kozlovski. 7. Kazakov.

V. Compositores.

1. Músorgki. 2. Skriabin. 3. Chopin.

VI. Artistas.

1. Komissarzhévskaja. 2. Mochálov.

(Izvestia del C.E.C. de toda Rusia, núm. 163, 2 de Agosto de 1918.)

Citado en: KURZ MUÑOZ, JUAN ALBERTO (1991) *El arte en Rusia: la era soviética*. Ed. Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético. Valencia. (Pág. 91-92(Nota 2-3))

Una vez en marcha, las críticas hacia las obras producidas por el PML no se hicieron esperar. Según el propio Lunacharski en una crónica posterior, el PML no tuvo el resultado esperado:

“En 1918, me llamó Vladimir Ilich y me comunicó que era preciso desarrollar el arte como medio de propaganda. Al mismo tiempo me expuso dos proyectos.

Ante todo, a su juicio, había que adornar los edificios, vallas y demás lugares en que habitualmente se colocan carteles, con grandes inscripciones revolucionarias. Algunas de estas consignas me las propuso acto seguido.

El proyecto fue recogido, y a su manera realizado por el camarada Brijnichev, a la sazón del director del Departamento de Instrucción Pública de Gomel. Hallé dicha ciudad literalmente cubierta de tales inscripciones. El camarada Brijnichev había puesto letreros incluso en los espejos de un gran restaurante convertido en organismo de instrucción pública.

En Petrogrado, esta “propaganda con monumentos” fue bastante afortunada. El primero de ellos fue el de Radischev, obra del escultor Chervud. Una copia del mismo fue colocada en Moscú. Por desgracia, la figura de Petrogrado se rompió y no fue restaurada. En general, la mayoría de los magníficos monumentos peterburgueses no resistió a la acción del tiempo debido a la fragilidad del material, y recuerdo algunos que no tenían nada de malo, como por ejemplo, los bustos de Garibaldi, Chevenko, Doubroliubov, Herzen y otros. Mucho peor resultaron los monumentos de tendencia artística “izquierdista”. Así, cuando se inauguró la cabeza de Perov, estilizada a lo cubista, hubo quien no pudo impedir un respingo (...) Este monumento fue inmediatamente retirado. De igual modo, recuerdo que la figura de Cherniveski pareció a muchos extraordinariamente rebuscada. El mejor de todos fue un monumento a Lasalle. Esta figura, colocada en la antigua Duma municipal, permanece allí en nuestros días. Al parecer, la fundieron en bronce. Fue también

extraordinariamente acertado el monumento a Carlos Marx, una figura de cuerpo entero modelada por el escultor Matviéiev.

Por desgracia, se rompió y actualmente ha sido sustituida, en su mismo emplazamiento, es decir, junto a Smolini, por una cabeza de Marx en bronce que viene a ser aproximadamente del tipo habitual, sin el original enfoque plástico de Matviéiev.

En Moscú, donde precisamente podía ver Vladimir Ilich los monumentos, estos resultaron desafortunados. Marx y Engels estaban representados en una especie de alberca, y recibieron el mote de “los bañistas barbudos”. A todos superó el escultor



Imagen 31. Boris Korolev. Monumento a Bakunin. 1919.

K.Durante⁹⁷ mucho tiempo, las personas y los caballos que deambulaban y trotaban

respectivamente por la Miásnitska observaron de reojo con temeroso recelo una enfurecida figura que para mayor precaución había sido cercada con tablas. Era Bakunin visto por el respetable artista. Si no me equivoco, el monumento fue destruido por los anarquistas a raíz de la inauguración⁹⁸, pues estos, a su despecho de “progresista” izquierdismo, no quisieron soportar aquella escultórica burla a su líder.

⁹⁷ El nombre de K.Durante debe de ser una errata del autor o del traductor, ya que la estatua a la que se refiere es de Boris Korolev.

⁹⁸ De nuevo es un dato erróneo, ya que el monumento no fue destruido por anarquistas:

Korolev diseñó una estatua de Mijail Bakunin en un estilo que era considerablemente menos radical que el del proyecto de la estatua de Marx, que de hecho fue erigida en Ploshchod Turgeneva en 1919, en Moscú. Antes de ser descubierta, se construyó una tribuna de madera para ocultarla al público. “pero en los días fríos de invierno algunos pobres se llevaron las tablas para hacer fuego y, un buen día, ante la consternación general el monumento, descubierto, se hizo visible y la exposición del mismo causó una auténtica revuelta en la población”. Ridiculizada por la prensa

En general, en Moscú hubo muy pocos monumentos satisfactorios. Mejor que muchos otros fue, seguramente la figura dedicada al poeta Nikitin. No sé si Vladimir los examinó con detalle, pero en todo caso un día me dijo que la propaganda con monumentos no había dado ningún fruto. Le respondí con una alusión a la experiencia de Petrogrado. Vladimir Ilich movió la cabeza con aire de duda: “¿Así, pues, se habrán reunido en Petrogrado todos los talentos y en Moscú todas las inepticias?” No pude explicarle tan extraño fenómeno⁹⁹.

Si he considerado importante la mención de citas extensas es por que llama la atención, leyendo la crónica del que fuera comisario de instrucción pública, que la mayoría de las objeciones planteadas vienen de la mano de una faceta estética o formal, y no tanto de su cualidad didáctica, que a priori fue formulada como el objetivo primordial programático.

Las obras que Lunacharski valora positivamente, curiosamente, parecen mantener los parámetros formales y procesuales de la estatuaria monumental tradicional pre-revolucionaria. Por otro lado, las alusiones peyorativas parecen incidir en las “tendencias izquierdistas” como él las llama, cuyos formatos toman distancia con la tradición académica.

Estos monumentos a nuestro juicio, no sólo introducían en el espacio público otra historia que narrar y otros personajes que conmemorar, sino otra estética formal con la que proceder, desligada de la que desplegaba el anterior régimen.

como si de un “espantapájaros” se tratara, fue demolida antes de que una inauguración formal tuviera lugar. LODDER, CHRISTINA (1993) “Lenin’s Plan for Monumental Propaganda” En: TAYLOR, BRANDON *Art of the soviets. Painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992*. Manchester University Press. Manchester. (Pág. 25)

⁹⁹ LUNACHARSKI, ANATOLI VASILIEVICH (1969) *Las artes plásticas y la política en la Rusia Revolucionaria*. Ed. Seix Barral. Barcelona. (Págs. 9-11)

Las rotundas formas constructivas de algunas de las obras del PML, como las de la escultura de Bakunin de Boris Korolev, objeto de las críticas de Lunacharsky, pese a la dureza de sus palabras y la burla pública a la que alude en su crónica, parecen mantenerse incluso como eco, en las formas posteriores del realismo socialista.

Observamos en los principales autores soviéticos de las décadas posteriores que incluso cuando ejecutaban un tratamiento más académico, mantenían cierta simplificación formal y tratamiento rotundo y anguloso en contra del tratamiento suavizado de gusto burgués¹⁰⁰.

Dejando de lado los problemas formales señalados por Lunacharsky, pensamos que el PML apuntó de modo certero una serie de divergencias en torno a la construcción monumental. Más aún, con el paso de los años, algunas de estas propuestas han formado parte de numerosas prácticas contemporáneas que soslayaban las prácticas tradicionales del monumento.

Como parte fundamental, encontramos indispensables otra de las reflexiones de Lenin, en la que plantea la importancia del monumento no sólo como construcción específica, sino como acontecimiento, otorgando una especial importancia a la experiencia o la performatividad:

“Hay que prestar una atención especial a la inauguración de estos monumentos. Nosotros mismos y otros camaradas y quizá también los grandes especialistas, seremos invitados a pronunciar discursos. ¡Que cada una de estas inauguraciones sea un acto de propaganda, una pequeña fiesta! Luego, en los aniversarios, se podrá conmemorar

¹⁰⁰ Pensamos aquí por ejemplo en la producción de Lev Kerbel. Las figuras de Kerbel, pese a ser reconocibles, no pierden la rotundidad de las formas y algunas figuras incluso emergen de bloques constructivos indefinidos.

de nuevo el recuerdo de tal gran hombre, vinculándolo siempre, evidentemente, a nuestra revolución y a sus tareas¹⁰¹”

Esta idea de la conmemoración como experiencia/“performance”, de nuevo, será otro de los pivotes fundamentales de las prácticas posteriores, hasta nuestros días, que han cuestionado críticamente la cuestión monumental, y desde la que se vertebran numerosos ejemplos que señalaremos a lo largo de la investigación.

2.2 Ecos del P.M.L.

Sam Durant (Seattle, Washington 1961) mostró en Enero de 2011, en la galería milanesa Franco Soffiantino, un proyecto titulado *Propaganda of the deed*.

En la exposición, el artista, presentó numerosos bustos, tallados en mármol de Carrara, de personajes relevantes del movimiento anarquista que operó en Italia a finales del siglo XIX y principios del XX.

Enrico Malatesta, Francesco Severino Merlino, Carlo Cafiero, Marie-Luise Berneri, Renzo Novatore, Gino Lucetti, Enrique Flores Magón y Ricardo Flores Magón son los personajes que aparecían representados en la exposición.

¹⁰¹ LENIN, VLADIMIR ILICH (1975) *Escritos sobre la literatura y el arte*. Ediciones Península. Barcelona. (Pág. 227)

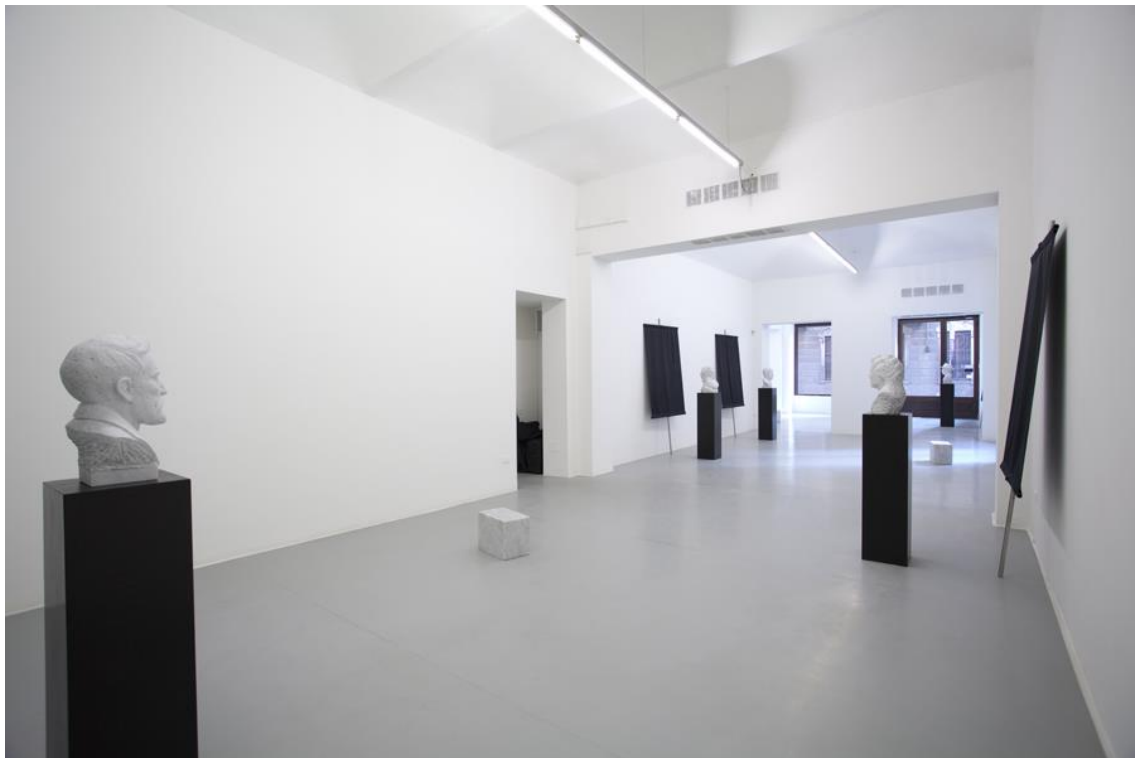


Imagen 32. Sam Durant. Propaganda of the deed. 2011.

Junto a las estatuas, también tallada en mármol, una pieza cúbica titulada *Black powder*, con la forma de una caja de madera para transportar explosivos y con una inscripción “ours is a struggle inspired by love and not by hatred” (nuestra lucha se inspira en el amor y no en el odio) y por último una bolsa de carbonato cálcico también tallada en mármol y con la inscripción: “ideas spring from deeds and not the other way around” (las ideas surgen de los hechos y no al revés).

La propuesta de Durant pone en valor una serie de personajes, lejos de la hegemonía monumental de la representación de distintas personalidades, destacados por su militancia anarquista.

Alguno de ellos, como Gino Lucetti, nacido en Carrara¹⁰² donde a finales del XIX se ubicaba la Federación-Social Anarquista de Carrara, la más importante del país¹⁰³, hace que el propio material escogido por Durant, el mármol de dicha localidad, adquiera un sentido más allá de la propia concepción tradicional.

Durant parece retomar uno de los puntos programáticos del Plan Monumental de Lenin: rendir un tributo (monumental) a grandes revolucionarios, pensadores y militantes, aunque esta vez no del socialismo, sino del anarquismo. A diferencia de Lenin, que aludía a “empezar modestamente” y utilizar materiales precarios, Durant en este caso, invierte el proceso y propone una apropiación de la técnica propia del monumento tradicional, cuyo formato (bustos de salón) parece pertenecer en sí, a las clases dominantes. Incluso la elección del artista del lenguaje con el que representa a los homenajeados, bien parecen adoptar un tratamiento de corte neoclásico, igualmente vinculado al gusto de las clases dominantes.

Pese a las similitudes, quizá la mayor diferencia radica en la propia propuesta, cuyo título “Propaganda of deed” (propaganda de acción), parece disentir de esa idea de instruir mediante la propaganda del PML, y aludir al hecho, a la

¹⁰² No es casual que las obras estén realizadas con mármol de Carrara, ligado tradicionalmente a la realización de esculturas monumentales, y esta vez, aparte de otorgar la prestancia habitual, es utilizado como material que enlaza con las propias historias que representa.

¹⁰³ ALESSANDRO MOLA, ALDO (1996) “El librepensamiento en Italia.” En: F. ALVAREZ LÁZARO, PEDRO (1996) *Librepensamiento y secularización en la Europa Contemporánea*. Ed. UPCO. Madrid. (Pág. 240)

acción directa desde la propaganda. El propio título de la exposición de Durant alude directamente al movimiento anarquista¹⁰⁴.

Una de las piezas que hemos mencionado, la bolsa de carbonato de calcio con el lema “ideas spring from deeds and not the other way around”, parece ratificar lo que observamos. Durant propone que es la acción la que induce a las ideas, y no al revés. Más aún, teniendo en cuenta que el propio carbonato de calcio, al que referencia, era un material bastante frecuente en una zona de extracción de mármol como Carrara y uno de los materiales fundamentales utilizados para la fabricación de explosivos rudimentarios.



Imagen 33. Sam Durant. Propaganda of the deed. 2011.

¹⁰⁴ El primer texto conocido en el que se empleó dicho término (la propaganda por el hecho) fue publicado sin firma en el año 1877 en un boletín suizo de la Asociación Internacional de Trabajadores (AIT). En Suiza habían hallado refugio destacados anarquistas extranjeros como el ruso Piotr Kropotkin y el francés Paul Brousse. El artículo hacía alusión a manifestaciones de trabajadores, en donde sus protagonistas habían desafiado a las autoridades concibiendo los hechos como actos de propaganda y se alentaba a imitar su ejemplo ya que el impacto generado había sido mayor que el creado por la propaganda oral y escrita. Si bien la expresión “propaganda por el hecho” era nueva, se sustentaba sobre ideas ya establecidas. Mijail Bakunin había escrito previamente: “Ahora tenemos que embarcarnos juntos por el océano revolucionario, y en adelante debemos propagar nuestros principios no ya con palabras, sino con hechos, porque son la más popular, poderosa e irresistible de las propagandas.” MINTZ, FRANK (comp.) (2008) *Bakunin, crítica y acción*. Libros de Anarres. Buenos Aires.

2.3 Saturación y experiencia monumental.

Uno de los artistas que mejor encarna las aspiraciones del PML, a nuestro juicio, es Thomas Hirschhorn (Berna 1957); entre su extensa producción hay varios grupos de trabajos que muestran un especial interés por los procesos conmemorativos y de culto. Hirschhorn traza tres estrategias formales diferentes en este asunto: los altares, en segundo lugar los kioscos o pabellones y por último los monumentos.

2.3.1 Altares.

Hirschhorn creó cuatro altares en homenaje a distintas personalidades del mundo intelectual. En 1997, creó el primer altar en homenaje al pintor holandés miembro de De Stijl, Piet Mondrian.

Al año siguiente, dos altares más, uno a la poeta austriaca Ingeborg Bachmann y otro a Otto Freundlich, pintor y escultor alemán de origen judío, calificado como artista degenerado por el régimen nazi.

En 1999 crea el último, dedicado al escritor estadounidense Raymond Carver, conocido por sus relatos cortos de corte áspero y conciso.

La serie de los altares de Hirschhorn, parecen intervenciones creadas espontáneamente, o al menos, adquieren la estética de la conmemoración o devoción surgida de modo popular. En estos altares, el autor acumula numerosos objetos “banales” de memoria: velas, fotografías encontradas,

flores, animales de peluche, bufandas, pancartas, banderas de patchwork, enseres personales, etc.

La apropiación de estos elementos como, por ejemplo, las bufandas (que el autor decora con los nombres de los homenajeados), remiten a las hinchadas futbolísticas utilizadas para enarbolar el culto a su equipo. Las velas aluden a numerosas conmemoraciones de carácter ritual o sagrado, los peluches al compulsivo culto coleccionista, o las pancartas y banderas en las que reverbera el fenómeno *fan*.



Imagen 34. Serie de Altares de T. Hirschhorn.

Esta amalgama de elementos compone una acertada decisión estratégica y supone un amplísimo abanico de materiales con connotaciones conmemorativas.

Hirchhorn, no sólo expande sus posibilidades constructivas como artista, sino que expande también el concepto del monumento, de lo conmemorativo, para el espectador.

2.3.2 Quioscos y pabellones.

Posteriormente Hirschhorn, realizó una serie de quioscos o pabellones, donde exploró otro dispositivo, con un carácter más íntimo, menos público, para conmemorar la figura de otros personajes.

Los quioscos o pabellones eran estructuras arquitectónicas efímeras, contruidos de manera precaria, con estructuras de madera, cartón y cinta adhesiva. En su interior albergaban espacios de acomodo, de reunión, lugares de lectura, así como numerosas imágenes y textos de información del homenajeado que se desplegaban por toda la construcción.

Los quioscos que proponía Hirschhorn, recuerdan sin duda, a algunos de los modelos de la denominada *reklame-architektur*¹⁰⁵ de la década de los años 20, que entendía la arquitectura como signo o publicidad. La influencia de las propuestas de Hirschhorn, con algunos de los proyectos de esta época, como el pabellón “Pressa” del Lissitzky de 1928 en Colonia o los proyectos de pabellones del futurista italiano Fortunato Depero, resultan más que evidentes.

¹⁰⁵ FOSTER, HAL (2013) *El complejo arte-arquitectura*. Turner. Madrid. (Pág. 291)



Imagen 35. Diseños Lissitzky para el pabellón Prensa en Colonia 1928.

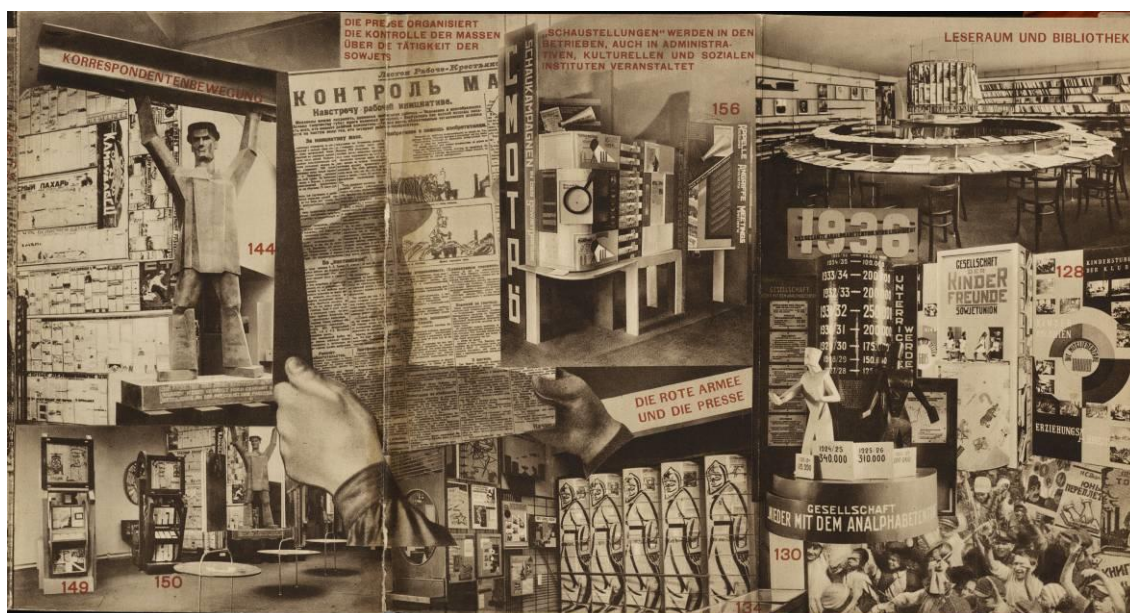


Imagen 36 Catálogo del Pabellon Prensa en Colonia 1928.

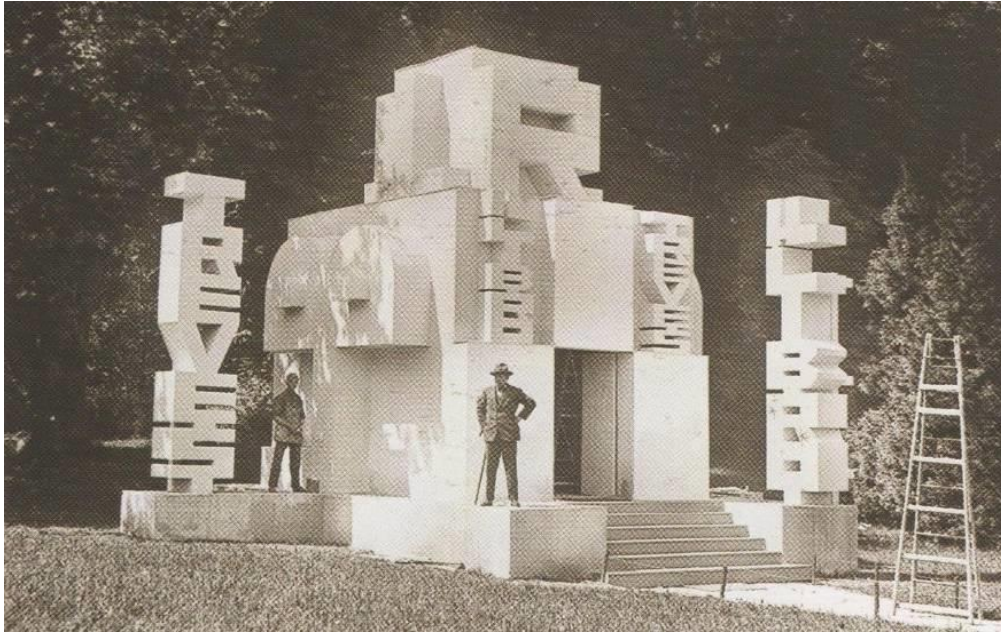


Imagen 37. Fortunato Depero. Pabellón del Libro. 1927.



Imagen 38. Pabellón soviético feria de la prensa en 1928. Colonia.

La lista de los homenajeados a través del formato quiosco de Hirschhorn, fueron los artistas Otto Freundlich, Meret Oppenheim, Fernand Leger, Liubov Popova, Emil Nolde y los escritores Emanuel Bove y Robert Wasler.

Revisando los proyectos comentados, como el Pabellón Soviético de Prensa de Lissitzky de 1928, en el cual el despliegue de los elementos de comunicación así como su articulación espacial fue totalmente rupturista en su momento, observamos que este dispositivo proponía un amplio abanico de posibilidades en cuanto a los medios de comunicación.

Las imágenes, el collage, las estructuras móviles, las esculturas cargadas con mensajes, y todos los elementos yuxtapuestos que componían el pabellón del Lisstsky creaban un ambiente de saturación, un despliegue de información que rodeaba al visitante.

Esta sensación de saturación suele estar presente en la mayoría de las obras del suizo. En sus *displays* suele haber excesivas cosas, demasiado que ver, demasiado que leer, el mismo comenta: “I WANT TO SUPERINFORM AND SUPERDETAIL IN ORDER NOT TO INFORM OR DETAIL. I DO NOT WANT TO COMMUNICATE.”¹⁰⁶

¹⁰⁶ “Quiero saturar con información, saturar con anécdotas, para no informar ni especificar. No quiero comunicar”(La traducción es mia, el texto aparece resaltado en mayúsculas en el original) P. FALGUERES (2003) “Mezar el mundo”. En catálogo de exposición: *United Nations Miniature. Thomas Hirshhorn*.Ed. CAC Málaga. Málaga (Pág.53)

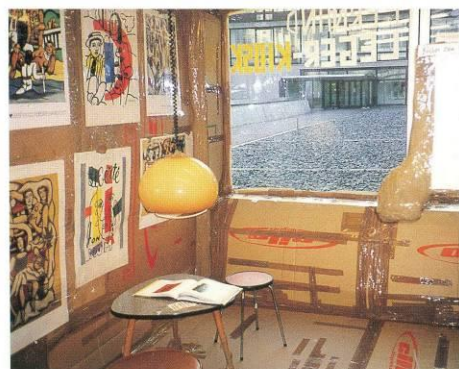
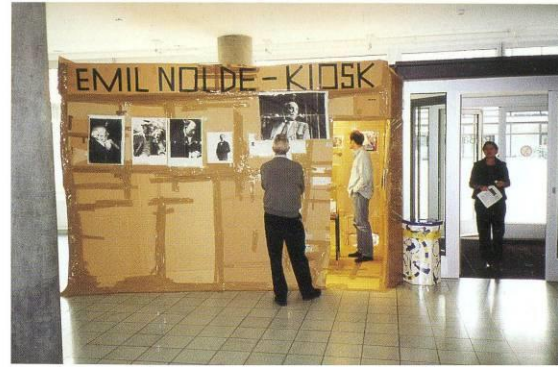


Imagen 39. T. Hirschhorn. Quioscos.

2.3.3 Monumentos

El tercer tipo de trabajo (después de los altares y los quiscos) es el monumento.

El propio autor señala que “los monumentos requieren de la participación popular y de la implicación del lugar donde han sido construidos. Mis monumentos son temporales, pero pueden ser reconstruidos en cualquier momento con la ayuda de la misma gente que los construyó por primera vez. Mis monumentos producen algo, no son sólo para ser contemplados, la gente puede usarlos como lugar de encuentro, y solo si se usan serán comprendidos. Para mí, la escultura es un evento, una experiencia, no un espectáculo. La dimensión del espectáculo funciona cuando alguien presupone que hay dos grupos, los que producen y los que son receptores pasivos.”¹⁰⁷

Hirschhorn crea cuatro monumentos, dedicados a la figura de cuatro pensadores¹⁰⁸: Spinoza, Deleuze, Bataille y Gramsci.

¹⁰⁷ El texto pertenece a una entrevista personal realizada por Benjamin H. D. Buchloch el 20 de diciembre de 2003. Aparece citado en:

BUCHLOCH, BENJAMIN H. D. (2004) *Thomas Hirschhorn*. Phaidon. New York. (pág. 65) (La traducción es mía.)

¹⁰⁸ “Lo primero que quiero hacer posible es estar en contacto con la información, leer acerca del trabajo, la filosofía; después ver la estatua. Quiero que el monumento sea accesible diversamente. De este modo el monumento no está solamente allí levantado; ofrece la posibilidad al espectador de ser informado (acerca de su significado y además sobre el pensamiento de estos filósofos. Esto es na parte activa y pasiva. El monumento no intimidará. No será hecho desde arriba. Esta hecho a través de la admiración; Se hace desde abajo. El monumento no estará ahí para toda la eternidad. El aspecto plástico del monumento (cartón, madera, cinta adhesiva, bolsas de basura, luces de neón) muestra sus limitaciones temporales y su precariedad. La forma transmite la idea de que el monumento desaparecerá. Lo que permanecerá son los pensamientos y las reflexiones. Lo que permanecerá es la actividad de la reflexión.

Los cuatro monumentos son a: Spinoza, Deleuze Gramsci y Bataille.” En: HIRSCHHORN, THOMAS; LEE, LISA; FOSTER, HAL (Ed.) (2013) *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*. Mit Press. Londres. (Pág. 46) (La traducción es mía.)

En 1999, Thomas Hirschhorn crea el primero de su serie *Monuments*, en el distrito de barrio rojo de la ciudad de Ámsterdam, dedicado a la figura del filósofo holandés Spinoza.



Imagen 40. Thomas Hirschhorn. Monumento a Spinoza.1999.

Spinoza Monument estaba construido de forma bastante precaria, formado por una escultura de formas sencillas y constructivas, del propio Spinoza. La figura estaba apoyada sobre una estructura realizada con madera y cubierta con papel adhesivo. Algunas flores de plástico y textos seleccionados del propio Spinoza cubrían la parte inferior del monumento.

Aparte de esta estructura, Hirschhorn complementaba su particular homenaje con un programa de proyecciones de video y una pequeña biblioteca de publicaciones en torno a Spinoza. Por la noche el monumento estaba iluminado, gracias a la luz que recibía de un sex-shop cercano.

En el año 2000, Hirschhorn creó en Avignon , el monumento al pensador francés Deleuze. El nuevo monumento, mayor que el anterior, contaba con

biblioteca, videoteca, un árbol-altar y de nuevo una estatua, esta vez de un tamaño más importante, apoyada sobre una estructura cubierta con lonas y cinta adhesiva azul. Sobre ella recortes de textos del autor seleccionados para que los espectadores puedan leer.



Imagen 41. Thomas Hirschhorn. Deleuze monument. 2000.

En 2002, con motivo de la Documenta, realizó el monumento a Georges Bataille en la ciudad de Kassel, más ambicioso que los dos anteriores. En esta ocasión, Hirschhorn eligió el barrio de Siedlung Friedrich Wöhler, un barrio obrero de la ciudad, con una alta población de origen turco¹⁰⁹.

¹⁰⁹ COULTER-SMITH, GRAHAM (2009) *Deconstruyendo las instalaciones*. Ed. Brumaria. Madrid. (Pág. 99-101) En el libro el autor plantea que Hirschhorn actúa como un empresario y destaca el sesgo clasista, que incluyen las propuestas del suizo. Coulter-Smith utiliza una declaración de el propio Hirschhorn “siempre he tenido clara una cosa, soy un artista, no un trabajador social”, para arremeter contra el proyecto del monumento a Bataille, sobre el uso de la propia ubicación y la gente del barrio de Siedlung Friedrich Wöhler.



Imagen 42. Thomas Hirschhorn. Bataille monument. 2002.

El monumento constaba de ocho elementos: una gran escultura de madera, una biblioteca de Bataille, una exposición que recorría la obra del pensador francés, talleres, un estudio de televisión, un puesto de bebidas y bocadillos, un sistema de transporte para que el público de la Documenta pudiera acercarse y para que los habitantes del barrio pudieran ir a la Documenta. El proyecto, también contaba con un espacio web que documentaba lo que ocurría durante los días que *sucedía* el monumento.

En 2013, Hirschhorn, realizó el último de sus proyectos de su serie *Monuments*, dedicado a Antonio Gramsci, en el barrio neoyorquino del Bronx. Para esta última ocasión, Hirschhorn amplió el espectro generado por el proyecto, que incluía: una biblioteca, una emisora de radio, un espacio para la producción de un periódico, un bar, un escenario para actuaciones musicales y teatrales, una sala equipada con ordenadores, un espacio web¹¹⁰, charlas de filosofía, sesiones de micrófono abierto, salidas al campo e incluso, clases de arte impartidas por el propio Hirschhorn.

¹¹⁰ El espacio web original (www.gramsci-monument.com) sólo estuvo en funcionamiento durante la realización del proyecto, desde el 1 de Marzo hasta el 31 de diciembre de 2013. Posteriormente se desactivo, la información puede ser consultada en el archivo de la propia Dia Art Foundation: <http://www.diaart.org/gramsci-monument/index.php>



Imagen 43. Thomas Hirschhorn. Gramsci monument. 2013.

Los cuatro monumentos de Hirschhorn, cuestionan numerosos aspectos relevantes en torno al modo de concebir el concepto de monumento¹¹¹.

En primer lugar nos gustaría señalar que la ubicación de casi todas las propuestas comentadas se sitúan en lugares periféricos, como contrapunto a la selección de un lugar estratégico, relevante y central de la mayoría de los monumentos tradicionales. Hirschhorn ubica sus monumentos en barriadas humildes, como el Bronx, Avignon o el Siedlung Friedrich Wöhler.

Por otra parte, retoma como eje vertebrador de los monumentos esa idea del monumento como experiencia, como acontecimiento, y de la que la

¹¹¹ “Quiero intentar hacer un nuevo tipo de monumento. Un monumento precario. Un monumento para un tiempo limitado. Hago monumentos a filósofos porque ellos tienen algo que decir hoy. La filosofía puede darnos la fuerza para pensar, el placer de la reflexión. Me interesa el potente significado de los escritos filosóficos, y sus preguntas acerca de la existencia humana. Me gusta pensar a tiempo completo. Me gusta la filosofía incluso cuando no entiendo un tercio de sus reflexiones. Estoy interesado en el pensamiento no-moralista, lógico y político. Esta es la razón por la que escojo filósofos en mis monumentos”. HIRSCHHORN, THOMAS; LEE, LISA; FOSTER, HAL (Ed.) (2013) *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*. Mit Press. Londres. (Pág. 45) (La traducción es mía.)

participación de las propias comunidades donde ejecuta sus proyectos son parte fundamental.

La idea utópica que mencionábamos, de Campanella, en la que los ciudadanos conviven con las imágenes de conocimiento, parece tomar cuerpo en los homenajes de Hirshhorn en los que los espectadores/participantes forman parte y conviven en el monumento. Esta situación no está exenta de críticas por parte de algunos intelectuales que objetan que se trata de una bravata cultural, lo interpretan como un gesto de descaro y argumentan que “Bataille o Deleuze es demasiado para un suburbio de inmigrantes”¹¹². Hirschhorn no tiene como objetivo alfabetizar ni educar, al contrario, se expone en medio de la multitud con ella.

“I WANT TO GIVE OF MYSELF, TO ENGAGE MYSELF TO SUCH A DEGREE THAT VIEWERS CONFRONTED WITH THE WORK CAN TAKE PART AND BECOME INVOLVED BUT NOT AS ACTORS”¹¹³.”

Hirschhorn pone en activo esa idea *gramsciana* de que “todos los hombres son intelectuales pero no todos los hombres tienen en la sociedad la función de intelectuales”¹¹⁴ y por tanto operan una suerte de conflictos de clase y de lucha hegemónica, que limitan sus posibilidades.

¹¹² FALGUIERES, PATRICIA (2003) “Merzar el mundo” En Catálogo de exposición: *Thomas Hirschhorn. United Nations Miniature*. CAC Málaga. Málaga.

¹¹³ “Quiero dar de mí mismo, para participar yo mismo hasta el punto de que los espectadores se impliquen con el trabajo y puedan participar e involucrarse, pero no como actores”. En catálogo de exposición de 2003: *Thomas Hirschhorn: United Nations Miniature*. Ed. CAC Málaga. Málaga. (La traducción es mía; el texto aparece resaltado en mayúsculas en el original)

¹¹⁴ GRAMSCI, ANTONIO (1986) *Cuadernos de la cárcel. Vol. IV*. Ediciones Era. México. (Pág. 355)

En ocasiones las propuestas monumentales de Hirschhorn parecen remitir a los primeros Ateneos Populares, surgidos del movimiento obrero, una suerte de lugar para aglutinar comunidades desde la composición de una *contraesfera* cultural surgida de modo popular.

El autor trata de articular un lugar (el monumento) donde se suceden una serie de acontecimientos (charlas, conciertos, lecturas, etc.) que se instalan en el espacio público cuya función parece diluir las limitaciones a las que alude Gramsci.

2.4 Cara a cara con el monumento.

Desde el 16 de Mayo, hasta el 15 de Junio de 2014, los miembros del colectivo ruso Chto Delat fueron invitados a participar en el festival *Into the City*, un programa organizado por la Wiener Festwochen en la ciudad de Viena.

La idea inicial del colectivo ruso fue la construcción de una gran estructura en forma de torre (que recordaba a la torre de Tatlin del monumento a la III Internacional), alrededor del memorial soviético al ejército



Imagen 44. Memorial Soviético. Viena.

rojo situado en la Schwarzenbergplatz en Viena. Su propósito era posibilitar a

los espectadores, mediante la construcción propuesta, ascender hasta enfrentarse “cara a cara” con la figura del soldado soviético que corona el monolito central del monumento.

Según los propios Chto Delat, este monumento, es un representante paradigmático del arte monumental de la etapa estalinista, que fue construido justo después del fin de la Segunda Guerra Mundial, y que representa un ejemplo de la construcción de un monumento político y de las prácticas históricas de la conmemoración.

Esta primera idea fue rechazada por la propia embajada rusa, que posee todavía la jurisdicción sobre dicho monumento¹¹⁵, situación que obligó al grupo a cambiar de idea y generar un proyecto diferente.

A partir del monumento al soldado soviético, Chto Delat organizó un conjunto de actividades en la Schwarzenbergplatz cuyo epicentro de discusión giraría en torno a varias preguntas específicas. En primer lugar cuestionar si la escultura del soldado rojo pertenecía a una forma de cultura obsoleta de la memoria. En segundo lugar, planteaban como pueden las políticas de memoria empoderar a grupos individuales de la población y servir para desarrollar rituales propios que asignen importancia a lugares específicos. Por último planteaban dos preguntas fundamentales: ¿qué es un monumento hoy? ¿Qué forma debería adquirir la conmemoración contemporánea?

¹¹⁵ La descripción completa del proyecto, así como numerosos textos en torno al mismo se pueden encontrar en un periódico auto-editado por el colectivo ruso: DELAT, CHTO. (2014) *Face to Face with the monument*. Newspaper issue Nº 37 may 2014. [Disponible En Línea: https://issuu.com/dmitryvilensky/docs/face_to_face_-_english_full?e=4354256/34086466]

Durante cinco semanas, el grupo ruso convirtió la plaza de Viena en un lugar de encuentro de múltiples disciplinas para repensar las políticas de la conmemoración, así como en un lugar de encuentro de numerosas y diversas actividades: lecturas públicas, mesas redondas, una emisora de radio, conciertos de música, un programa de proyección, etc. Todas ellas íntimamente mantenían como telón de fondo el problema del monumento.



Imagen 45. Chto Delat. Face to face with the monument. 2014.

Entre las actividades programadas un ciclo de performance, con diversas actividades como la de Luigi Coppola, con su proyecto “Masses and Motets¹¹⁶”, compuesto por tres actuaciones musicales en las que invita a distintos músicos (de orígenes diversos como el hip-hop, el canto polifónico, la música experimental, etc.) en la que mediante la formación de un coro cantan mensajes de contenido político de autores como Beuys, Pasolini, Gramsci, etc. en la que se problematiza la transmisión de mensajes y valores concretos a

¹¹⁶ Disponible en línea : <https://www.youtube.com/watch?v=YGax3cTl8OA&feature=youtu.be>

través de este particular formato, y se cuestiona la cuestión de pertenencia a la representación.

Una de las actividades más interesantes, programadas por Chto Delat, fue un ciclo de producciones audiovisuales que abordaban el problema del monumento como eje fundamental. Entre ellas: un documental albanés “Lapidari” de Viktor Gjika, “Scenes for new Heritage” del artista croata David Maljkovic, “Bronze Soldier” de la artista estonia Kristina Norman, “Lost monument” del artista griego Stefanos Tsivopoulos, etc¹¹⁷.



Imagen 46. Chto Delat, face to face with the monument. 2014.

¹¹⁷ La gran mayoría de estas obras audiovisuales presentes en el ciclo serán retomadas y comentadas a lo largo de la investigación.

3 MONUMENTO COMO CONMEMORACIÓN.

3.1 Lapidari. (Construcción (simétrica) del monumento / construcción de la memoria).

-Hay una consigna del Partido sobre el control del pasado. Repítela, Winston, por favor.

*-El que controla el pasado controla el futuro; y el que controla el presente controla el pasado -
repitió Winston, obediente.*

1984. George Orwell.

Lapidari (Viktor Gjika y Esat Ebro. Albania. 1986.) es un film albanés en el que se aborda la construcción de un monumento (conmemorativo) por parte de una comunidad.

La película se desarrolla desde su nacimiento, como un simple montículo de piedras que con el paso del tiempo, se convierte en una forma compleja y un lugar de referencia. El desarrollo temporal en la película no sólo refleja los cambios que suceden en el



Imagen 47. Gjika y Ebro. Lapidari. 1986.

monumento, que va mejorando según avanza el film, sino paralelamente también en los progresivos avances de la propia sociedad albanesa.

Comienza la película con unas imágenes de lo que parece ser un conflicto cercano. Unas imágenes de tierra humeante incitan a pensar en una reciente contienda. Una multitud se agolpa en un lugar concreto, una ubicación exacta, ahí donde ha acontecido un suceso especialmente grave. En el lugar se colocan numerosas piedras, y sobre estas, una piedra más grande que parece señalar formalmente el lugar.

La escena parece remitir a una necesidad ancestral¹¹⁸ de duelo¹¹⁹, relacionada con el origen megalítico de la conmemoración y que adquiere la forma de los antiguos túmulos. Las personas que allí se congregan, adquieren una posición marcial frente al lugar, llevan flores y las depositan en el sitio marcado.

¹¹⁸ “El universo simbólico ordena la historia y ubica todos los acontecimientos colectivos dentro de una unidad coherente que incluye el pasado, el presente y el futuro. Con respecto al pasado, establece una “memoria” que comparten todos los individuos socializados dentro de la colectividad. Con respecto al futuro, establece un marco de referencia común para la proyección de las acciones individuales. De esta manera el universo simbólico vincula a los hombres con sus antecesores y sus sucesores en una totalidad significativa.” BERGER, PETER; LUCKMANN, THOMAS (1986) *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores. Buenos Aires. (Pág. 133)

¹¹⁹ Véase la conferencia *The ‘Human Kind’ as an Ongoing Undertaking - Humanities’ Commitment to the Conditio Humana* de Sigfrid Weigel en el MNCARS, que tuvo lugar el 11 de Mayo de 2016. En ella la autora incorporaba el concepto de “public crying” (duelo público) a través del cual hacía referencia a la reaparición en el escenario público de la conmemoración colectiva del duelo, tomando como origen la muerte de Lady Di, pasando por diversos ejemplos como: las conmemoraciones populares frente a la masacre de Winnenden en Alemania en 2009, las posteriores conmemoraciones de los asesinatos del maratón de Boston en 2013 o los altares populares tras los atentados de Charlie Hebdo en 2015 en París.

La conferencia completa está disponible en línea en:

<https://canal.uned.es/mmobj/index/id/50712> [consultado el 12/09/2016]

En la siguiente escena, un cantero elabora una placa con una leyenda y posteriormente unas mujeres llevan flores al monumento, donde ya se halla situada la placa con una inscripción.



Imagen 48 .Gjika y Ebro. Lapidari. 1986.

Posteriormente, se alternan imágenes de los habitantes de la zona, nuevos nacimientos llegan a los hogares, comienzan a trabajarse las tierras, parece que el lugar comienza a retomar la normalidad tras el conflicto, el paisaje destruido se recompone poco a poco.

A continuación, un cantero reelabora las piedras del monumento, y los habitantes de la villa cercana colaboran en su reconstrucción. Todos se afanan colectivamente en la construcción de un monumento más elaborado, más grande y más vertical.



Imagen 49 .Gjika y Ebro. Lapidari. 1986.

El paisaje del lugar cambia de nuevo, y la comarca parece embarcarse en nuevos tiempos de prosperidad, aparecen carreteras, vehículos, e incluso llegan autobuses al pueblo con visitantes para acudir al monumento.



Imagen 50. Gjika y Ebro. Lapidari. 1986.

La industrialización agraria se hace presente en la zona, los bueyes y los animales son sustituidos por cosechadoras y maquinaria agrícola.

De nuevo toda la comarca se afana para mejorar la construcción del monumento, revistiéndolo de un material más duradero y de mayor calidad, parecen ser planchas de granito.



Imagen 51. Gjika y Ebro. Lapidari. 1986.

Las imágenes del film continúan reflejando las progresivas mejoras económicas del lugar, y de las condiciones de vida de los habitantes (imágenes de una celebración festiva en la localidad que parece ser una boda o un banquete comunal), las máquinas mejoran en calidad e incluso los campos aparentan ser más productivos, todo indica ser más próspero.

El monumento, en paralelo, es visitado por multitudes y muestra un aspecto muy cuidado, robusto en su construcción y ejecutado en buenos materiales.

Termina el film con una escena en la que un grupo de escolares visita el monumento, a su alrededor, campos exuberantes de cosecha de cereal.



Imagen 52. Gjika y Ebro. Lapidari. 1986.

La pieza de Gjika y Ebro, es sin duda un film de propaganda. La visión de todo el proceso de conmemoración parece ser endulzada con un continuo progreso positivista, que no hace más que avanzar.

Por una parte, es interesante pensar este film, como una narración visual de la necesidad de rememorar de una comunidad, de cuidar su memoria y de cómo la comunidad se vuelca en la construcción de la misma, considerando al monumento como uno de los ejes centrales de representación y representante de la memoria.

Pero, por otra parte, en este film parece que la hegemonía unitaria no tiene hueco para las sombras, es un relato preciosista, en el que se está construyendo (una) historia, (una) memoria.

Aparte de que nos falta información para pensar esta película concreta y correctamente (¿qué pueblo es ese?, ¿quién disputaba ese conflicto?, ¿quién eran los atacantes?, ¿quién fueron las víctimas?, ¿qué paso en ese lugar?, etc.), y al margen de que la película es muda y todo se nos narra a través de las imágenes citadas, a nuestro juicio, es un film excepcional como caso de estudio. Podría ser intercambiable como ejemplo paradigmático de cómo un régimen cualquiera crea un memorial, que construye y ofrece una visión propia del relato histórico, tras un acontecimiento traumático.

En toda la película se crea una ilusión aglutinadora y de simetría entorno al monumento (memorial) y la historia de sus habitantes. Lo que parece afianzar más esa idea de representación y representante del colectivo.

El final del film, con la escena del grupo de escolares, parece ratificar que ese relato permanecerá y pasará a la posteridad, y éste es uno de los ejes y aspiraciones fundamentales de la creación de un monumento (memorial): permanecer en la memoria.

La diferencia entre un memorial y un monumento¹²⁰ parece no estar del todo clara, y en ocasiones se usan ambos términos de manera indistinta¹²¹. Algunos

¹²⁰ “Los monumentos, como un subconjunto de los memoriales, se refieren a los materiales utilizados en memoria de un evento o una persona; tienen tendencia a ser celebratorios y triunfalistas. Las limitaciones de monumentalizar el pasado son muchas, y uno de los aspectos más ilusorios del monumento que Young identifica es que "en lugar de que contiene la memoria, el monumento desplaza por completo, suplantando el trabajo de la memoria de una comunidad con

autores, como Katherine Hite, difieren en que los monumentos parecen anunciar la grandeza del pasado, definiéndolos como paladines de proyectos o dirigentes grandiosos. Mientras que por su parte, los memoriales, también remiten al pasado, pero reconociendo el sacrificio o la pérdida¹²².

Hite argumenta que, tradicionalmente los Estados han tratado de conmemorar el pasado proyectando una imagen de unidad y paz, y la existencia de una meta común, con frecuencia después de situaciones de violencia extrema en la que los Estados se han visto profundamente implicados. Este hecho se visibiliza de manera certera en el film de Gjika.

Según Arthur Danto¹²³, “erigimos monumentos para recordar siempre y creamos memoriales para no olvidar nunca”. En consecuencia, dice el autor, “tenemos el monumento a Washington pero el Lincoln Memorial”. Danto defiende por un lado que los monumentos “conmemoran lo memorable y simbolizan los mitos primigenios, mientras que los memoriales ritualizan el recuerdo y marcan la realidad de los fines”.

su propia forma material.” YOUNG, JAMES E. (2013) *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press. New Haven. (Pág.6)

Una de las definiciones más tradicionales de “monumento es la dada por Riegl: “Por monumento en el sentido más antiguo y primigenio, se entiende una obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de estos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras” RIEGL, ALOIS (1987) *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Ed. Visor. Madrid (Pág. 23)

¹²¹ Los términos *Monument* y *memorial* en inglés parecen funcionar de manera indistinta.

¹²² HITE, KATHERINE (2013) *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España*. Ed. La Mandrágora. Santiago de Chile. (Pág. 24).

¹²³ DANTO, ARTHUR (1986) “The Vietnam Memorials”. *The Nation*, 31 de Agosto. Pág. 152. Citado en: HITE, KATHERINE (2013) *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España*. Ed. La Mandrágora. Santiago de Chile. (Pág. 24)

Los memoriales, en suma, parecen aludir a problemas especialmente graves, situaciones traumáticas amplias que conmocionan a gran parte de una sociedad.

Del mismo modo observamos también, a grandes rasgos, que su construcción formal (generalmente) es más horizontal, a diferencia de la verticalidad de los monumentos. Incluso su proceso, suele ser menos representativo en lo formal, apuntando más a la importancia del lugar, como lugar de memoria¹²⁴.

A parte de las diferencias formales, Rita Sakr apunta también que una de las diferencias capitales entre ambos elementos es la necesidad de un espectador activo por parte de los memoriales, mientras que los monumentos requieren de un espectador pasivo (lo que remarca su carácter estático)¹²⁵.

3.2 Memoriales, asimetrías. (Sobre la relación asimétrica del memorial con la historia).

Los lugares y espacios de la conmemoración atraviesan múltiples épocas, formatos, ideologías, pueblos y las comunidades humanas más diversas.

Abarcar la totalidad de monumentos conmemorativos y memoriales producidos a lo largo de la historia, sería una labor tan amplia, como

¹²⁴ En torno a los lugares de memoria: NORA, PIERRE (1989) "Between memory and history: Les lieux de Mémoire" En: *Representations. N° 26, special issue: Memory and countermemory*. (Pág. 7-24.)

¹²⁵ SAKR, RITA (2012) *Monumental space in the post-imperial novel: an interdisciplinary study*. Bloomsbury Academic. New York. (Pág.6)

enfrentarse a analizar la historia misma, y supondría una tarea inabarcable en el estudio que nos ocupa.

Abordar cada uno de ellos, con sus especificidades y pensarlos con la precisión que cada uno requiere, supondría una investigación inmensa e ilimitada¹²⁶.

Los monumentos conmemorativos, como ya hemos visto, juegan un papel fundamental en la construcción de la Historia.

Benjamin defiende en su texto, “Sobre el concepto de Historia”, que el historiador siempre empatiza indefectiblemente con el vencedor:

“(...)Los cada vez poderosos son los herederos de los que siempre han vencido. La empatía con los vencedores siempre beneficia por consiguiente a los cada vez poderosos. (...) Quien quiera que, por tanto, hasta este día haya conseguido la victoria marcha en el cortejo triunfal en que los que hoy son poderosos pasan por encima de esos otros que hoy yacen en el suelo. Así tal como fue costumbre, el botín es arrastrado en medio del desfile del triunfo. Y lo llaman bienes culturales. (...) No hay documento de cultura que no lo sea al tiempo de barbarie. Y cómo el mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión en el cual ha pasado desde el uno al otro¹²⁷.”

En nuestro caso, observamos que el proceso de transmisión (el formato monumental) incorpora de manera implícita, esa violencia a la que alude

¹²⁶ Desde la cultura megalítica, con los crómlech, dólmenes, menhires, estelas, miliarios (marcadores de calzadas que más tarde tuvieron funciones de propaganda), o los tholoi, hasta los obeliscos, las mastabas, los cenotafios, los arcos de la victoria. De los moais a los colosos, de las columnas a relieves históricos, desde las pirámides hasta los zigurats, las webs conmemorativas, los obituarios online, o los mausoleos, etc.

¹²⁷ BENJAMIN, WALTER (2008) *Obras. Libro I. Vol.2*. Adaba Editores. Madrid. (Pág. 309)

Benjamin. El monumento conmemorativo, por tanto, lastra aún más esa responsabilidad al ejercer su labor de “marcador Histórico”¹²⁸.

A este respecto, nos surgen numerosas preguntas concretas que intentaremos desarrollar en las páginas siguientes.

En primer lugar, cuando Benjamin habla de la empatía de los historiadores burgueses con los vencedores cabría preguntarse, en nuestro caso, ¿de qué (monumentos conmemorativos específicos) hablamos cuando hablamos de monumentos conmemorativos?, ¿Qué historias son las reseñadas y que otras no?

¿Qué forma tienen los monumentos conmemorativos hoy? ¿Deberíamos repensar el proceso de monumentalización conmemorativa? ¿Cómo convivimos con las formas históricas de la conmemoración y como estas son leídas en el presente? ¿Qué pasa con los otros, con aquellos que no se sienten representados en la Historia (monumentos) oficial?

Y más aún, sabido todo esto, ¿Es posible la conmemoración sin dejar siempre un rastro de violencia, sin dejar para la construcción de una memoria muchas otras desplazadas? ¿Qué es aquello que elegimos conmemorar hoy? Podríamos preguntarnos en todo caso, ¿tiene alguna posibilidad el formato monumental en una sociedad con pretensiones democráticas o igualitarias, o la multiplicidad de sus formas lo ha desterrado en pos de una nueva construcción histórica entreverada?

¹²⁸SAKR, RITA (2012) *Monumental space in the post-imperial novel: an interdisciplinary study*. Continnum. New York.

3.3 Empatía con el vencedor, pese a todo.

La idea benjaminiana de la construcción de la Historia de los vencedores, en la que aquellos que construyen la memoria, construyen la historia, habida cuenta de la cuestión que nos ocupa, como es la construcción de monumentos conmemorativos, es como poco, un hito a repensar. Del mismo modo, consideramos un apunte capital el modo en que W. Benjamín alude a la violencia inherente en los “bienes culturales”, y en sus procesos de transmisión.

Esta cuestión, que es casi embrionaria en nuestro ámbito de estudio, nos impide retirar la mirada, y nos afecta a pensar en los monumentos conmemorativos, qué duda cabe, como transmisores de determinados componentes históricos (con un componente de violencia implícito).

La exaltación triunfalista de la victoria en la mayoría de los monumentos conmemorativos, erigidos por algunos de los regímenes en el pasado siglo, ha sido cuestionada en las últimas décadas, a través de una conmemoración más horizontal, menos exaltada y más íntima (al menos en apariencia).

Este tipo de producciones han sido denominadas, desde la crítica, bajo el fenómeno del *countermonument*¹²⁹ y frecuentemente desde la crítica han sido

¹²⁹ *Countermonument* es un término acuñado desde la crítica por James E. Young, y es utilizado por numerosos autores para aludir a propuestas monumentales que en sus procesos pretender evitar algunas de las lógicas tradicionales de la construcción monumental. Se comenzó a utilizar principalmente a la hora de describir determinados memoriales creados en Alemania a principios de los 90, como el Harburg Monument de Jochen Gerz o el Monumento Aschrott-Brunnen de Horst Hoheisel. Actualmente prolifera por parte de la crítica a hacer uso de términos como “Anti-monuments”, “Low-budget monuments”, “No-monuments”, “invisible monuments”, “Countermemorials”, etc. YOUNG, JAMES E. (1992) “The Counter-Monument: memory against

exentos, o vistos desde un ángulo protector frente a esa violencia fundacional e inherente de la que habla Benjamin.

Un caso paradigmático y de sobra conocido de *countermemorial* es el Memorial a los Veteranos de Vietnam de Maya Lin¹³⁰ del año 1982.

Es cierto que el modo de abordar la construcción de Maya Lin, inspiró a memoriales posteriores, como por ejemplo el Memorial de las Víctimas del Terrorismo de Estado, en Buenos Aires. Pero a nuestro juicio la innovación por parte del proceso de memorar a los caídos (de un único bando) no dista mucho de otras manifestaciones similares que se han sucedido a lo largo de la historia (desde las placas memoriales del mundo antiguo, hasta placas a los caídos por dios y por España, tras la guerra civil española).

Similar fue, por su parte, la construcción, por ejemplo, del casi nunca citado y poco reconocido, memorial de May Lai de 1971, en territorio Vietnamita, cuyo motivo era recordar uno de los casos más sangrantes de la Guerra del Vietnam, en la que el ejército estadounidense ejecutó en masa a más de cuatrocientos civiles, y cuyo dispositivo conmemorativo (una placa memorial en granito negro, con la lista de los caídos), era similar al memorial estadounidense, ejecutado once años después por Lin.

itself in Germany today” En: *Critical Inquiry*, Vol 18 nº2 (Winter 1992). Chicago University Press. (Pág. 267-296)

¹³⁰ Véase la película documental sobre la obra y su autora: MOCK, FREIDA LEE (Dir.) (2003) *Maya Lin. A strong clear vision : the story of the Vietnam Veterans Memorial and its inspiring creator*. New Video. New York.



Imagen 53. Memorial May Lai. 1971.



Imagen 54. Memorial May Lai. 1971.

No podemos descartar, sin embargo, que hablar de memoriales y ejemplificar con casos particulares, como el memorial estadounidense de Maya Lin, no deja de pertenecer a una decisión política y de conformación (concreta y particular) de la Historia.

La Historia monumentalizada suele ser asimétrica e intencionadamente desproporcionada respecto a la(s) historia(s) acontecida(s). El memorial, bien conocido en diferentes estudios, de Maya Lin, que recuerda a los (casi sesenta

mil) caídos estadounidenses en el conflicto, frente a su olvidado homólogo vietnamita, el memorial de Hanoi, que recuerda a los caídos vietnamitas (casi un millón) es prueba también de la asimetría practicada desde el terreno histórico y académico.

Por tanto, pese a los cambios intencionados del monumento conmemorativo, que tratan de imbuirse en el fenómeno del *countermonument*, no podemos sin embargo, dejar de atribuirle, pese a todo, la crítica inicial con la que partíamos de W.Benjamin de empatía con los “cada vez más poderosos”.



Imagen 55. Memorial de Hanoi. 1993.

A nuestro juicio, el intento de minimizar o cuestionar la violencia que se imponía a la hora de realizar un memorial, o un monumento, denominado como “counter-monument” tuvo un precedente. Opinamos que hubo un

momento anterior en el que tuvo lugar una intensa experimentación (tanto formal como metodológica) en el campo de la creación de lugares para la memoria, y la construcción de memoriales. Nos referimos a los “spomenik” yugoslavos que se realizaron tras la Segunda Guerra Mundial durante la década de los 60, en la antigua Yugoslavia. Se trata de una serie de monumentos (Spomenik) en memoria de la Segunda Guerra Mundial.

3.4 Spomenik. La alegoría constructiva como método intencional de minimizar la barbarie.

Tras la Segunda Guerra Mundial, bajo el mandato de Josep Broiz Tito, se construyeron, en la década de los 60 y 70, en la antigua República Socialista Federal de Yugoslavia una serie de monumentos y memoriales. El origen de los proyectos nacía como recuerdo a los diferentes campos de concentración, las batallas transcurridas durante el conflicto, así como para homenajear la lucha y la resistencia antifascista que había tenido lugar en el territorio nacional.

Los monumentos fueron creados por diferentes artistas y arquitectos (Dušan Džamonja, Vojin Bakić, Miodrag Živković, Jordan y Iskra Grabul, etc.). La característica que probablemente llama más la atención es la estética formal en la que están realizados. Sus formas y estilo se alejan completamente del realismo socialista utilizado hasta entonces en otros monumentos del mismo período y con similar motivación.

La mayoría de estos proyectos son construcciones realizadas en hormigón mediante complejos sistemas de encofrado. Sus formas, más allá de lo que representan, pueden resultar llamativas para una mirada superficial, utópicas o de un constructivismo futurista nunca visto antes.

Casi todos poseen una escala colosal, majestuosa, y el material con el que están contruidos refuerza esa idea de peso y fuerza que pretenden convocar. El estilo escogido también parece reforzar la idea de progreso que trataba de infundir el régimen a través de estas propuestas memoriales. En la actualidad, la mayoría de estos monumentos se encuentran casi borrados y abandonados en mitad de extraños lugares que parecen haber perdido su significación.

En todos ellos encontramos pocos elementos reconocibles. Sus formas de una estética constructiva y poligonal resisten bien en lo formal pero, con el paso del tiempo, acentúan el olvido de la narración histórica que pretendían conservar. Pocos son ya los que parecen recordar los motivos y la razón de su construcción y muchos los que los valoran desde su condición estrictamente estética.

Hay algo que resulta perturbador al contemplar la serie de fotografías “Spomenik” (2009) del belga Jan Kampaenaers. Esta serie, resulta similar visualmente a otros de sus trabajos en los que fotografía recónditos acantilados, grandes complejos industriales, islotes perdidos, viejos escenarios abandonados, ruinas, etc.

La producción de este artista belga indica una tendencia de su autor hacia lo “monumental” (entendido como colosal), en un sentido casi puramente estético, grandilocuente y ana-histórico.

Desconcierta quizás lo aséptico de estas imágenes, teniendo en cuenta la gravedad de los motivos que retrata. Las imágenes se presentan, a nuestro juicio, cargadas de potencia visual y vaciadas de historia, en favor de una alta calidad (de imagen) que resalta el brillo de la mercancía.

Convenimos en observar aquí lo que, según Miguel A. Hernández Navarro, sucede en determinadas pulsiones del pasado, que corren los peligros de la capitalización y la integración en las lógicas del mercado, bajo las formas de lo retro, a través de una especie de fetichización de la nostalgia y una fascinación acrítica del pasado¹³¹.



Imagen 56. Jan Kampaenaers. *Spomenik*. 2003.

¹³¹ HERNÁNDEZ NAVARRO, MIGUEL A. (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Ed. Micromegas. Murcia (Pág.124).

Cada uno de estos *Spomenik* rememora una historia compleja y particular, un acontecimiento grave que trata de ser condensado y contenido de una manera sintética en lo formal. Un relato encriptado en cada uno de ellos que queda olvidado en a la pretendida nitidez fotográfica de Kampaenaers.

“Circle of Memory”¹³² (2007) es un film de Andrea Rossini que aborda tres de los más importantes *spomenik*: el spomenik de Kozara en el Memorial de Mrakovica, el spomenik de Jasenovac y el de Sutjeska.

En la película de Rossini aparecen los propios creadores de los monumentos, así como numerosos testigos y supervivientes de los hechos que los monumentos conmemoran (batallas, holocaustos, campos de concentración). El film hace hincapié, precisamente, no en lo formal de los monumentos, sino en la gravedad y diferencia de las historias que pretenden condensar específicamente cada uno de ellos.

3.4.1 Monumento de Kozara. Dusan Djamonja.

Según cuenta el propio autor del monumento Dusan Djamonja, su idea inicial era hacer un conjunto de cabezas agresivas, una alegoría del regreso del fascismo, que finalmente abandonó.

En las montañas de Kozara, cuenta el propio Djamonja, había un grupo de unos cuatro mil partisanos que organizaban importantes actos de sabotaje. El propio Hitler ordenó aniquilarlos y organizó una ofensiva con cuarenta mil

¹³² ROSSINI, ANDREA (2007) *Circle of Memory (Krug Sjecanja)*. Osservatorio sui Balcani. Italia. La película está disponible en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=UxC0lUPb2y8> (Consultado 16/09/2014)

hombres en cuatro divisiones para llevarlo a cabo. Este ataque perpetrado por las tropas germanas y los grupos de la Ustacha¹³³ tuvo como resultado el asesinato de dos mil partisanos. Las mujeres y los niños fueron llevados al campo de concentración de Jasenovac donde fueron posteriormente calcinados.



Imagen 57. Monumento Kozara.

Djamonja construyó una torre dividida en líneas verticales con un patrón que, según el autor, representa la dualidad de la vida y la muerte, y ensalza el heroísmo. La torre se alza 33 metros de altura, con formas pesadas de pilas verticales de hormigón, aludiendo a una gran victoria contra el fascismo. La construcción esta hueca en su interior, dejando el paso de los rayos de sol, llenando la estructura interior de luz, como un guiño a la esperanza.

¹³³ La Ustascha fue un grupo terrorista croata de extrema derecha, aliado del nazismo. Curiosamente, huelga decir, que su líder Ante Pavelic, huyo a España y está enterrado en Madrid en el cementerio de San Isidro donde tiene un cuidado sepulcro. Una de las canciones más coreadas durante la guerra de los Balcanes por el ejército croata fue “U madridu Grobnica Od Zlata” cuyo estribillo traducido al castellano dice: “En Madrid hay una tumba de oro, en ella descansa Pavelic, caudillo de todos los croatas”. La canción se puede escuchar en: <https://www.youtube.com/watch?v=ZJ1ZPMi6wXg>

Los grandes bloques horizontales que se despliegan rodeando la torre, representan a la gente que huía hacia el bosque con las llegadas de las tropas fascistas (el autor dice que llegaron a esconderse en estos bosques, cerca de setenta mil refugiados).

Uno de los lugareños que aparece en la película de Rossini comenta que no tiene tumbas de sus antepasados, por lo que el monumento es el lugar para recordarlos. Dzamonja menciona cómo, antes de la guerra de los Balcanes, el monumento era visitado por miles de personas, a diferencia de la situación de olvido colectivo en el que hoy se encuentra.

3.4.2 Jasenovac. Bogdan Bogdanovic.

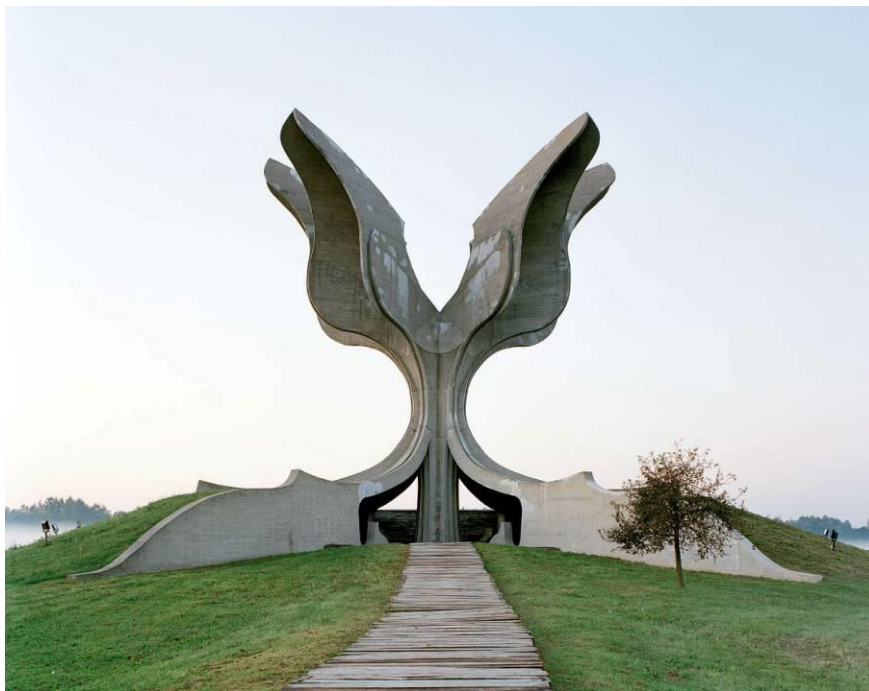


Imagen 58. Monumento Jasenovac.

El Spomenik de Jasenovac es un memorial dedicado a todas las víctimas del campo de concentración de Jasenovac.

El 10 de abril 1941 se creó el estado independiente de Croacia y ocupó las regiones de Bosnia Herzegovina. La tercera parte de los serbios fueron asesinados, la otra tercera parte fueron convertidos al catolicismo y la otra tercera, enviados a Serbia. Este fue el programa del estado independiente de Croacia, llevado a cabo por los soldados y los Ustacha.

En la película de Rossini una mujer superviviente del campo cuenta su experiencia en esos días:

“En la primavera de 1942, los juntaron como animales, y les pusieron en transportes como al ganado, en un tren. El tren iba cargado de niños, desde 6 meses hasta 14 años, y nos llevaron a Jasenovac. No estaba muy lejos de aquí, se puede llegar en una hora, pero nosotros tardamos tres días.”

Otro hombre superviviente del campo narra su historia personal:

“...yo tenía 7 años cuando estuve aquí, en 1942, y 10 cuando me llevaron allí. Todo esto estaba lleno de alambradas de alambre de espino, y allí estaba la puerta principal. Había asesinatos y masacres todos los días, era incompresible.

Los asesinos de la guerra del 45 y los de los años 90, son los mismos, tú deberías decir la verdad en la televisión.”

En 1963, en el aniversario de los veinte años de la destrucción del campo de Jasenovac, el grupo de veteranos informó al presidente de la república de su interés de construir un memorial. Tito apoyo la iniciativa y contactó con una serie de arquitectos y escultores yugoslavos. Para este proyecto se eligió a Bogdan Bogdanovic, un arquitecto de Belgrado, que por entonces vivía en Viena.

El monumento tardó en construirse dos años (1964-1966) y toda el área destinada al memorial fue reconstruida, con unas formas de colinas que señalan el lugar donde estaba el campo de concentración.

El escultor, Bogdan Bogdanovic, narra en la película de Rossini su experiencia de construir el monumento:

“Yugoslavia se había convertido en un escenario de guerra terrible, y evocando el pasado sólo se profundiza más en el conflicto, teniendo en cuenta que éste fue uno de los principales campos de exterminio en toda Europa. Quería construir una flor, una metáfora que todos necesitábamos. Tenía un aspecto pacificador, y había que calmar ese enfrentamiento serbo-croata, “una flor es una flor”, eso lo entiende todo el mundo y no tiene ninguna evocación a los horrores de la guerra....

Al principio los croatas se oponían a la construcción de la flor, no por la flor, sino porque no podían aceptar que un serbio construyera el monumento.

Pero poco a poco la flor tuvo un efecto catárquico, no hería a nadie, ni suscitaba ningún sentimiento de odio. La cosa más importante es que no suscitara el odio. Cuando los croatas empezaron a aceptar la metáfora de la flor, fueron los serbios los que se molestaron: ¿por qué una flor?, ¿para quién es la flor?, etc.”

3.4.3 Sutjeska. Miodrag Zivkovic.

Sutjeska fue la mayor batalla en suelo yugoslavo de la Segunda Guerra Mundial. Murieron sólo en el área de Sutjeska en torno a 7800 combatientes, de los que 3301 cuerpos se encuentran en el osario que forma parte del memorial. Cerca de 12.000 partisanos lucharon con el general Tito, y ésta contienda fue el punto de inflexión en la Segunda Guerra Mundial en territorio yugoslavo, y tornó el rumbo de los acontecimientos.

El director de cine Stipe Delic dirigió en 1973 una de las grandes superproducciones cinematográficas del régimen de Tito, *La batalla de Sutjeska*, en la que aborda de un modo épico el acontecimiento.

Sutjeska es un símbolo del antifascismo, según Radenka Srndovic, directora del parque memorial y asegura que esta conmemoración hoy es extremadamente necesaria.

El escultor del monumento, Miodrag Zivikovic, cuenta en el film de Rossini que para su construcción tuvieron que mover miles de metros cúbicos de tierra, para lo cual necesitó el apoyo del ejército.

La idea de Zivikovic era representar el avance y la victoria. Para ello realizó dos grandes bloques enfrentados que representaban la batalla, compuesto de formas geométricas, estilizadas y simples, que analizándolas en detalle remiten a formas antropomórficas.



Imagen 59. Monumento Sutjeska.

La película de Rossini analiza tres cuestiones específicas de los mencionados Spomenik yugoslavos, cada uno con sus particularidades, pero los tres mantienen algunos puntos comunes:

- Innovación formal en los procesos de monumentalización.
- Descarte de la conmemoración concreta a favor de una memoria aglutinadora, que en lo formal huye de aquello identificable. Pese a esto, surgen identificaciones por parte de los receptores, que problematizan que la conmemoración no es ajena a un posicionamiento.
- Valorar la implicación procesual en la construcción y la toma de distancia de la gravedad de lo sucedido, formas universales vs. formas concretas de conmemoración.
- Intención de crear lugares aglutinadores, pese al fracaso práctico de la propuesta.

El fracaso y olvido de los Spomenik empezó en el 92, tras el colapso del comunismo en la Europa del Este, la gente simplemente quería deshacerse de todo el pasado incluyendo estos memoriales. Comenzaron a destruir los monumentos de la Segunda Guerra Mundial, las estatuas de los partisanos, especialmente en Croacia.

El peligro actual es que se olvidan las historias, queda la estética desnuda sin historia, los memoriales pierden aquello que conmemoraban y son mirados desde su atractiva condición formal que era en un principio una simple excusa para huir de lo referencial.

Así, el atractivo formal de estos monumentos ha sido motivo de interés por numerosos artistas contemporáneos. En la mayoría de los casos remiten o utilizan los spomenik, en su mayoría, vaciándolos de contenido político, así como olvidando a las distintas memorias a las que aluden, quedándose sólo con la superficie y con su cualidad meramente formal y estética.

El brasileño Marlon de Azambuja realizó en 2014 una serie fotográfica de los spomenik yugoslavos, tapándolos con rotulador negro dejando una forma opaca amorfa como resultado. Anteriormente había realizado el mismo proceso con varias series fotográficas de Bernd y Hilla Becher (sus famosas composiciones de casas o depósitos de agua) en las que había tapado de forma idéntica las formas con rotulador negro y obteniendo una pesada forma opaca. Este proceso seguido por el brasileño, independientemente del elemento que tape, parece unificar (desde la forma) imágenes que son en su contenido casi antagónicas. Azambuja inserta los spomenik en un contexto (junto a las imágenes del matrimonio Becher), de una tradición formal de elementos seleccionados y categorizados por su aparente condición monumental más formal (gran tamaño, apariencia colosal, etc.) y su similitud compositiva, anulando de esta forma su contenido histórico.



Imagen 60. Marlon de Azambuja. 2014.

En 2013 el colectivo cubano Los Carpinteros exponía en la galería Sean Kean Gallery la exposición *Irreversibles*. En la muestra se exhibían piezas escultóricas construidas en piezas de juguete “Lego”, entre ellas el Spomenik de Podgaric, el Memorial de los Cosmonautas de Moscú y el Centro Estatal de Robótica de San Petersburgo. Junto a las esculturas se reproducía un video de una acción realizada en la Bienal de la Habana, donde una conga es ejecutada en sentido contrario: marcha atrás.

En la sala no aparecía ninguna explicación de la muestra, más allá de una descripción formal. La lectura política que hacemos por nuestra parte de la exposición es confusa. Por un lado nos induce a pensar en la vinculación del régimen comunista soviético con la realidad cubana (con imágenes aleatoriamente elegidas de monumentos de la época soviética, que más allá de la coincidencia en el estilo formal, no tienen apenas nada en común y que los autores no justifican en modo alguno.)

Por otro lado, las esculturas realizadas en piezas de juguete de construcción infantil, junto a la pieza audiovisual (con aire carnavalesco y burlón, editada además de modo inverso) parece remitir la crítica desde una sutil metáfora “retroceder” en un doble sentido: volver a la infancia y caminar hacia atrás.



Imagen 61. Los Carpinteros. Irreversibles. 2013.

Quizá el único caso de una reactivación política de los spomenik vino de la mano de la artista serbia Alexandra Domanovic (Novi Sad. 1981.).

Domanovic realizó con motivo de la Bienal de Marrakech de 2012 varias versiones de algunos spomenik que materializó en *Tadelakt* (un revestimiento de cal, típico de algunos países árabes, brillante y casi impermeable). El monumento de la revolución de Ivan Sabolic o el “Prilep Nymph” de Bogdan Bogdanovic, resituados en la Bienal, en el contexto de las recientes primaveras árabes, parecían reivindicar una necesaria contemporaneidad y hermandad de las dos situaciones.



Imagen 62. Aleksandra Domnovic. Bujanj Fist Relief. 2012.



Imagen 63. Aleksandra Domanovic. Prilep Nymph. 2012.

3.5 Minimizar la barbarie. Málaga 1937. (intento de no imponer el monumento. Lo importante es la memoria)

Con casi setenta años de retraso, llegó el homenaje a las víctimas del éxodo de la carretera de Málaga a Almería (también conocido como “la caravana de la muerte”).

Se trata de un espacio conmemorativo en Torre del Mar (Vélez-Málaga), cuyo diseño corrió a cargo del escultor Rogelio López Cuenca.

En febrero de 1937 entre 60.000 y 100.000 personas, muchas de ellas mujeres, niños y ancianos, huyeron de las tropas franquistas por la carretera que serpentea junto a la costa. Allí fueron atacados por tanques italianos y bombardeados por aviones y barcos. En la huida, de la que el cirujano canadiense Norman Bethune dejó un testimonio fotográfico, cayeron al menos 5.000 republicanos.

López Cuenca explicó que desde que le propusieron el proyecto, tuvo claro "que no iba a ser un monolito". Junto al arquitecto Santiago Cirugeda, Cuenca, diseñó "un lugar de encuentro" cerca de la estación de autobuses y "una plaza jardín dispersa", en la que se plantarían almendros para que cada año, al florecer, "se celebre un homenaje automático".

El problema que se le cuestionaba a López Cuenca era el de la realización de un memorial, a lo que él resolvía:

“Proponemos un tipo de intervención menos artística y más social que la del monumento tradicional, rechazando el autoritarismo grandilocuente y excluyente de la retórica monumental oficial.

No queremos ocupar el espacio como normalmente hace una escultura sino hacer sitio, crear lugar y a la vez dar lugar, propiciar las condiciones para que surja el encuentro, el diálogo, el debate; y, para eso, la obra no puede plantearse como una voz única, superior, privilegiada.

Nuestra propuesta consiste en un lugar de encuentro, un lugar de descanso, un refugio para los fugitivos que vagan por las fronteras del olvido, sin fin errantes, sin reconocimiento y sin consuelo. Ofrecemos un jardín, un lugar de compensación, un espacio de paz, libre de amenazas.

Las especies vegetales que se utilicen serán autóctonas, evitando el exotismo exhibicionista de la jardinería ornamental.

La primera actuación consistirá en la colocación de una placa conmemorativa en la que conste tanto el recuerdo de los sucesos históricos como el firme compromiso de no consentir que hechos semejantes vuelvan a tener lugar. Se trata de una pieza de hierro fundido en la que se lee el texto: MALAGA 1937- NUNCA MÁS.

La placa aparece atravesada por una especie de herida, una profunda grieta que reproduce la línea de costa entre Málaga y Almería.

Del mismo modo que renunciamos a la lógica monumental heroica, impositiva, totalitaria (ni obelisco, ni monolito, ni pedestal) y a su pervivencia kistch, bajo la forma anacrónica de estatuas, también rechazamos la frustrante incomunicabilidad de la escultura abstracta moderna.

En su lugar proponemos una serie de desplazamientos, de extensiones, de dispersiones tanto formales, físicas, materiales (en el espacio y en el tiempo) como

conceptuales (autoría colectiva, multiplicidad de usos) de la idea de monumento tradicional.”¹³⁴

Es evidente el rechazo de Cuenca hacia la “lógica monumental heroica, impositiva, totalitaria” remarcado por su parte con la asunción: “ni obelisco, ni monolito, ni pedestal”.

Este rechazo, adquiere sentido al subrayar que lo formal, lo “ornamental” queda supeditado ante la importancia, en primera instancia del “recordar”, y ese “recordar”, que implica no olvidar, es el fin último del monumento (conmemorativo).

Rogelio no solo construyó un lugar de encuentro, como apunta en su declaración, sino que creó un amplísimo espacio web que llamó “Málaga 1937” en el que creó un archivo de documentos, de recuerdos de personas y vecinos que estaban allí, multitud de imágenes, archivos sonoros, etc. Es quizá esta parte del proyecto la que mejor ha resistido al paso del tiempo.

Sobre el lugar de encuentro el propio Rogelio aclaraba:

“Rechazamos la idea de la obra de arte como decoración y apostamos por su carácter de utilidad, de uso.

Renunciamos a los materiales nobles típicos del monumento (bronce, mármol, granito) y optamos por el hierro y el hormigón, domésticos, comunes, cotidianos, urbanos, proletarios.

La responsabilidad del mantenimiento físico y simbólico de este lugar, de la memoria está en las manos de los individuos, de los ciudadanos. Nada puede mantener viva la memoria sino nuestro compromiso, sólo nosotros mismos. En esto nada puede

¹³⁴ Texto extraído de la web del proyecto “MÁLAGA 1937”:[Fecha de consulta: 05/02/2011]
<<http://www.malaga1937.es/memoria.html>>

sustituírnos. No hay monumento que valga; se trata de una memoria que exige nuestra atención, nuestro cuidado.”¹³⁵

Hay una inteligente intuición cuando Cuenca responsabilizaba al propio público de la labor de mantener su memoria, en este caso de mantener vivo el monumento. Hasta ahora, los monumentos que hemos analizado como públicos no hacían tan presente la participación pública, en el sentido de responsabilidad común que propone Cuenca.

El monumento que creaba López Cuenca no era tanto el dispositivo de hormigón (pese a lo “proletario” del material), como un artefacto del mantenimiento de la memoria colectiva que requería de la actividad del público.

3.6 “Pasar por encima.” Conflictos del memorial.

Le película *Monolith* (2007) de la artista estonia Kristina Norman comienza con la música de *Odisea 2001 en el espacio*, con una amplia vista de varios planetas (entre ellos la tierra). En la escena una gran masa surca el espacio (una estatua de un soldado soviético), el objeto se precipita sobre el planeta terrestre, aterrizando en Tallin, la capital de Estonia.

En la siguiente escena, el objeto aparece situado en un lugar con cierto aire conmemorativo, el público se congrega alrededor de él mirándolo en silencio.

¹³⁵ Ibíd.

El montaje de las imágenes crea un clima de desconcierto, como si los espectadores contemplaran un objeto desconocido, alienígena; la música con aire de suspense acentúa esta sensación.

La gente lleva flores al objeto desconocido, poco a poco va llegando más gente hasta que el lugar aparece lleno de flores y de gente, se convierte en un lugar de culto. A continuación, una toma de un grupo contrario a la adoración de la estatua, con banderas nacionales, gritan “¡Ocupantes fuera!” y golpean la estatua caída del cielo.

La estatua del soldado encarna a un bando del conflicto, su uniforme recuerda a los uniformes de los soldados soviéticos que ocuparon Estonia- dice un hombre. Las reacciones de la sociedad, se polarizan en cuanto a la relación con la estatua. Por un lado, los que protegen el objeto caído del cielo y la consideran un objeto de culto, y por otro lado aquellos que la ven como una amenaza de otro mundo y quieren eliminarla.

Kristina Norman alterna imágenes, cómicas, de un esqueleto removiéndose en su tumba que no dejan de retumbar, de forma macabra, como memoria de la historia enterrada que se reaparece y sigue viva.

A lo largo del film el conflicto va subiendo de tono, los disturbios se suceden a lo largo del país, opositores y defensores se enfrentan violentamente y causan graves daños al mobiliario urbano, la situación se va totalmente de control. En la escena posterior estalla una gran tormenta y las aguas cubren toda la ciudad. La imagen final, de nuevo es una imagen del universo; una forma cruza el espacio, esta vez se trata de un feto (con las botas del soldado soviético).



Imagen 64. Kristina Norman, Monolith. 2007.

La película de Norman, pese a ser un relato de ficción, parece seleccionar una serie de componentes metafóricos que problematizan una serie de conflictos reales que estaban sucediendo en la historia reciente del país estonio¹³⁶: los disturbios ocurridos en Tallin en 2007 contra un monumento ruso; la elección de tratar el memorial soviético como una invasión alienígena parece una metáfora de la influencia de Rusia en el país Estonio; la gran tormenta como estallido de la guerra civil; la imagen del embrión con la que acaba la película como un “loop” histórico, de que la historia se repite una y otra vez.

¹³⁶ Norman participó en la 53 Bienal de Venecia, para la muestra se publicó un libro, en el que la autora así como otros autores realizaron diversos ensayos acerca de la película y la relación con la situación actual del país estonio. NORMAN, KRISTINA (2009) *After War*. Center for Contemporary Arts. Estonia.

El libro está disponible en línea:

http://www.kristinanorman.ee/wp-content/uploads/2013/08/kristina_norman_venice_catalogue.pdf

3.7 ¡No nos convirtáis en piedra! ¡Cierren filas camaradas!

Belville es el nombre de un complejo residencial en la ciudad de Belgrado. El barrio fue planificado, dentro de los programas de acondicionamiento en la ciudad, con motivo de la celebración de la Universiada (Olimpiadas Universitarias) de 2009 en Serbia. Los nuevos edificios iban a servir de alojamiento para los asistentes al evento internacional.

La construcción de esta nueva zona residencial abrió un intenso debate en el país ya que en la zona planificada para las nuevas residencias, había un asentamiento de población gitana.

El 3 de abril de 2009 los gitanos fueron expulsados del lugar y sus precarias viviendas fueron destruidas por las máquinas de construcción¹³⁷. Esta situación provocó la movilización en apoyo de la población gitana, en los días posteriores a la demolición. Finalmente las autoridades locales, realojaron a algunas personas en viviendas prefabricadas en Mirijevo, pese a que la mayoría de los habitantes del asentamiento no consiguieron una solución alternativa.

La situación inicial de estos acontecimientos fue el punto de partida del colectivo de artistas rusos Chto Delat para crear la película *Partisan Songspiel. A story of Belgrado*, mientras tenía lugar la polémica, en 2008.

¹³⁷ Los artistas Vladan Jeremic y Rena Rädle, realizaron en 2009 un documental en torno a los desalojos de los asentamientos de gitanos en la zona en la que se construiría Belville. El documental muestra secuencialmente los acontecimientos, así como las distintas protestas por parte de asociaciones en apoyo al pueblo gitano. Está disponible en línea en: <http://vimeo.com/8159674>

La película comienza en un escenario desnudo y precario, una fábrica abandonada. La escena deja ver todos los componentes del attrezzo (focos, cables) y hace aún más visible ese componente de teatralidad de la función que va a tener lugar en la película.

Comienza el film con una toma aérea que acota el espacio donde tendrá lugar la grabación. Dos grupos de personas aparecen subidos cada uno en una plataforma (parecen pedestales). En el más alto se sitúa una gran fotocopia de lo que se presupone como un monumento de la Segunda Guerra Mundial a los Partisanos de Yugoslavia. Tras ella se sitúa un grupo de personas, ataviadas con monos blancos, que a través de un coro musical interpretan la voz del monumento.



Imagen 65. Chito Delat. Partisan songspiel. 2008.

En otro pedestal más bajo, un grupo de personas ataviadas con traje, se presentan como los grupos opresores actuales del país (una política, un empresario, un miembro de la extrema derecha y dos guardaespaldas).

En el suelo, el tercer grupo, los oprimidos, iconos de la gente de a pie, de ciudadanos olvidados: una gitana, un obrero en paro, un veterano de guerra olvidado y una lesbiana.

Cada grupo de personajes se va presentando individualmente según transcurre la película.

Los tres grupos, al margen del problema concreto del que parte la película, vienen a señalar un problema más universal, como es la creciente polarización de opresores y oprimidos. El monumento en este caso, apunta a lo que los propios autores denominan “el horizonte de la conciencia histórica¹³⁸”.

El monumento, interpretado por el coro, comienza a cantar:

¡Despierta, Despierta!- dice el coro, mirando a los personajes que están en la base, con voz casi melancólica- Nos vuelven Piedras, somos por siempre partisanos ¡somos un monumento, somos inmortales!- reclama enérgico.

Nos vuelven piedras-repite.

¡Las ideas de Marx y Lenin son nuestros cañones, Tito nuestra ametralladora, hermandad y unidad!- prosigue el coro -¡Cierren sus filas, camaradas!

¹³⁸ VESIC, JELENA (2011). “Look for new partisans: A conversation with the authors of the video Partisan Songspiel. Belgrade Story.” En Revista online: *Red Thread. Issue 3*. Turkey. Disponible en línea: <http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=61> (Consultado 6/11/2014).



Imagen 66. Chto Delat. Partisan songspiel. 2008.

A continuación, es el turno para “el otro lado”, el de los opresores. Comienza a hablar una mujer bien vestida, con actitud comprensiva, talante y buenas palabras:

“Le damos la bienvenida a esta gente joven y hermosa, y nos uniremos en magníficos estadios recién contruidos. ¡Decimos si, a la unión europea! Nuestra ciudad está completamente lista para los invitados. Levantamos edificios nuevos, y arreglamos los viejos, plantamos rosas y quitamos la basura de las calles. Nuestro slogan es: ¡Limpian Serbia! La verdad es que hay fuerzas en nuestro país que se resisten al gran poder unificador de la Universiada, al igual que al deporte y otras actividades. ¿Quiénes son? Son los gitanos y “los otros” que ocupan de forma ilegal nuestras tierras, con su comportamiento ridículo están obstruyendo la construcción de objetivos nuevos.”

Después es el turno para los personajes de abajo. La película continúa con unas escenas en las que cada personaje presenta a otro, mientras la plataforma

de los opresores da su opinión respecto a cada uno, utilizando argumentos que canalizan la división entre el grupo.

El monumento responde en cada ocasión, llamando a la unidad y a la necesidad de tomar consciencia de la lucha de clases, haciendo numerosas referencias a la memoria histórica.

En cada escena se va haciendo más evidente esa pretensión inicial de abordar temas más universales a partir de casos concretos. Los sucesos con el asentamiento de gitanos en Belville parecen convertirse, tan sólo, en la punta del iceberg de un problema de fondo: la lucha de clases.

El monumento continúa llamando a la unidad, a ese “despertar” de los oprimidos, pese a que algunos eslóganes incitan a la revolución parecen haber perdido su capacidad aglutinadora y los intereses individuales parecen rendirse ante las diatribas de la plataforma contraria.



Imagen 67. Chto Delat. Partisan songspiel.2008.

En el final de la película, cada personaje de abajo (obrero, gitana, lesbiana y veterano) se preguntan unos a otros:- ¿acaso quieres una revolución?- No.- Responden uno a uno a la pregunta, mientras los personajes de la plataforma

que representa a los opresores parecen frotarse las manos. Entre tanto, el monumento, queda por unos segundos en silencio.

Cuando recobra el aliento, el coro (monumento) vuelve a insistir:

Nos vuelven piedras, nuestra hazaña fue inútil. ¡Nuestra hazaña no fue inútil!
¡¡Nos vuelven piedras, nuestra hazaña no fue inútil!!!
No nos escuchan, perdimos la guerra. ¡No! ¡Nuestra victoria es inmortal! ¡Somos por siempre partisanos! Los cañones de la conciencia tienen cañones defectuosos, las ametralladoras de la unidad están oxidadas, ¡No, No! Las trincheras de la justicia están cubiertas de tierra y llena de hierba... ¡No, No!
¡Nuestra lucha no ha terminado!
Busquen nuevos partisanos, nuestras explosiones, las absorbe el algodón de sus contradicciones, ¡Entrarán en razón! busquen nuevos partisanos.
¡Cierren sus filas camaradas, busquen, cierren sus filas camaradas!

Con este alegato del monumento, termina la película.

Esta obra de Chto Delat, y el uso que en este caso hacen del monumento, como un ente vivo, nos resulta extremadamente pertinente en este apartado.

Recordando de nuevo el film de Viktor Gjika en el que veíamos la necesidad de una comunidad por crear, cuidar, mantener y transmitir sus símbolos de memoria, en este caso, la amnesia se ha apoderado de la comunidad.

“Las trincheras de la justicia se han llenado de tierra”, atisba el propio monumento en un momento dado del fin. La película comienza, y repite, constantemente, a lo largo de toda la obra, una frase indispensable: “Nos vuelven piedras.”

La situación puntual del asentamiento gitano en Belgrado, unida de este modo por Chto Delat, a nuestro juicio de un modo magistral, con el “horizonte de la conciencia histórica” (con la memoria, con las Historias/historias). Esta obra nos permite agudizar el pensamiento de cómo afectan los monumentos, los

memoriales, en la pretendida construcción de la historia en el presente. En todo el film el monumento (la memoria) es un agente activo en el presente; siendo este uno de los ejes fundamentales de la concepción benjaminiana de la historia. Dice Hernández-Navarro que la historia está abierta, el pasado afecta al presente, lo toca, convive con él y es parte fundamental del presente, o más aun dice, el pasado “no ha pasado”, no pertenece a un tiempo lejano y cerrado, sino a un tiempo activo¹³⁹.

El monumento vivo de la película de Chto Delat es, por su puesto, una llamada de atención contra la amnesia. Del mismo modo que la situación concreta de Bellvile sirve para pensar problemas universales, el monumento no es un monumento concreto sino una idea global de monumento a los partisanos. Para ello, Chto Delat crean la imagen del monumento que aparece en la película, el cual se trata de una imagen prototípica, consensuada, de lo que puede ser un memorial (en este caso de los partisanos yugoslavos), y que como más tarde hemos comprobado, no existe en la realidad sino que es una construcción de ficción, un collage que el colectivo ruso crea mediante la fusión de dos monumentos¹⁴⁰.

¹³⁹HERNANDEZ-NAVARRO, MIGUEL A. (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Ed. Micromegas. Murcia. (Pág. 50)

¹⁴⁰El monumento que aparece en el film de Chto Delat está compuesto por la yuxtaposición de dos imágenes de monumentos reales. La primera imagen es de un monumento, en el memorial de Brezovica, obra de Franjo Kršinić (1954) que se encuentra en Croacia. La segunda imagen es una obra del escultor Sreten Stojanovic (1951), que se encuentra en el Monumento a la Libertad, dedicado a los libertadores del pueblo yugoslavo en la II Guerra Mundial, situado en el monte Iriški Venac, en Serbia.



Imagen 68. Memorial de Brezovica, obra de Franjo Kršinić (1954) / Monumento a la libertad. Sreten Stojanovic (1951),

3.8 Monumento a (contrapelo) la Victoria de la Guerra Fría. (¿qué conmemorar hoy?)

En 2012, el artista Yevgeniy Fiks y la curadora Stamatina Gregory lanzaron una convocatoria de propuestas para la construcción de un Monumento a la Victoria de la Guerra Fría. La convocatoria, proponía una relectura de los acontecimientos recientes, ya que en las últimas décadas, las imágenes públicas de memoria respecto a la guerra fría tienen más que ver con imágenes como la caída del muro de Berlín o la caída de las estatuas del bloque soviético, que con el levantamiento de imágenes conmemorativas, memoriales o de victoria.

En resumen, según los artífices de la propuesta, son más visibles las imágenes de destrucción del bloque del este que las de construcción de una hegemonía global capitalista.

Fiks y Gregori comentan que la inclusión del término “victoria”, de por sí, marca una diferencia respecto a cómo han tenido lugar los acontecimientos y su lectura. Según ellos, el propio título incorpora de manera implícita la victoria del capitalismo neoliberal respecto al bloque del este¹⁴¹.

Para la convocatoria se constituyó un jurado, formado por tres miembros estadounidenses y tres miembros rusos (Vito Acconci, Boris Groys, Susan Buck-Morss, Vitaly Komar, Viktor Misiano y Nato Thompson). Tras recibir alrededor de doscientas propuestas, se procedió a seleccionar las más acordes con las premisas de la convocatoria. Finalmente diecisiete¹⁴² proyectos fueron los seleccionados para participar en una exposición que se celebraría en 2014 en la Cooper Union de Nueva York.

Según los organizadores, pese a la variedad de las propuestas, parece predominar una tendencia a proyectos relacionados con el *Countermonument*, quizá por ser la forma más adecuada en la actualidad para aludir de una forma política a la conmemoración en la escultura pública.

Dolsy y Kant Smith, una pareja de artistas de Washington, proponían una biblioteca/centro cultural móvil, que incluyese documentos desclasificados de la Guerra Fría. El suizo Christoph Draeger (1965, Zurich) planteaba un monumento compuesto de una grúa desmantelando un monumento a Marx,

¹⁴¹ GREGORY, STAMATINA (2014) “Monument to Cold War Victory” En: DELAT, CHTO (2014) *Face to Face with/the monument Issue#37* Mayo 2014. (Publicación propia del colectivo ruso Chto Delat con motivo del proyecto “Face to face with the monument”)

¹⁴² Los artistas que seleccionados en la muestra fueron: Yuri Avvakumov, Aziz + Cucher, Kim Beck, Constantin Boym, Camel Collective (Anthony Graves and Carla Herrera-Prats), Sasha Chavchavadze, Christoph Draeger, Deyson Gilbert, Francis Hunger, The National Toxic Land/Labor Conservation Service, Szabolcs KissPál, Angelo Plessas, Lisi Raskin, Dread Scott, Dolsy & Kant Smith, Société Réaliste y Michael Wang.

inmortalizando el desmantelamiento iconoclasta que tuvo lugar tras la caída del bloque del este.



Imagen 69. Propuesta de Christoph Draeger.

El neoyorquino Dread Scott quería realizar una construcción monumental de corte neoclásico (similar a otros monumentos estadounidenses, como el Lincoln Memorial) que contuviese en su interior una estatua a tamaño natural de Ronald Reagan fabricada en isótopo de uranio.



Imagen 70. Propuesta de Dread Scott.

Una de las propuestas más interesantes de la muestra es la del grupo de artistas parisinos Societé Realiste, titulada *March of Victory*, en la que presentan una escultura realizada en aluminio, que es el resultado de la fusión de dos estatuas de la ciudad de Budapest: un memorial soviético que conmemora la victoria sobre las tropas nazis en 1945 y una estatua de Ronald Reagan.

La estatua de Reagan fue construida a pocos metros del monumento soviético en el año 2011, en la plaza Szabadság en Budapest, cuyo motivo era homenajear la salida del comunismo y su agradecimiento al presidente americano.

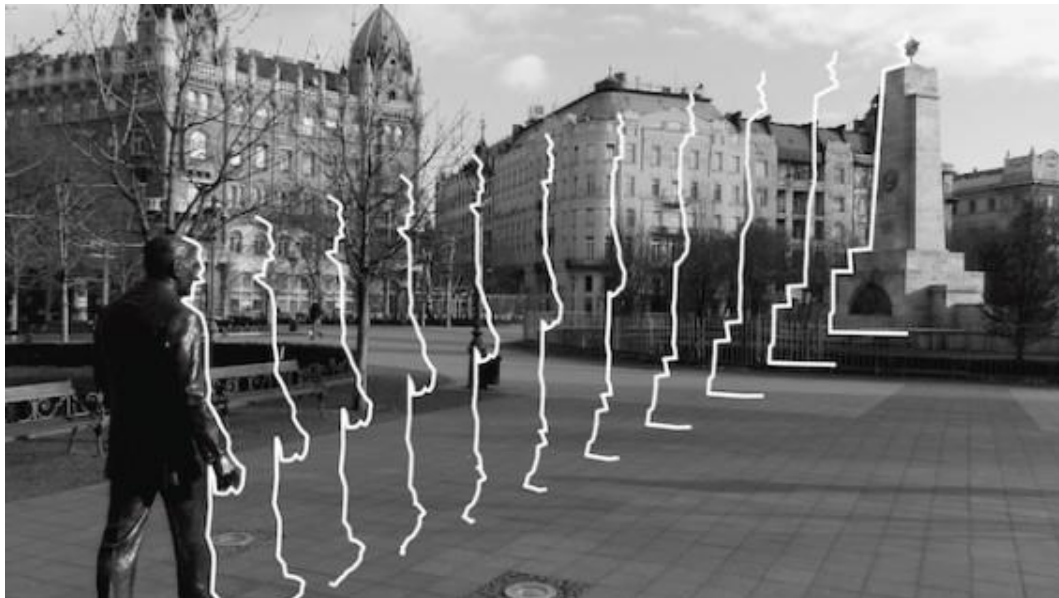


Imagen 71. Societé Realiste. March of Victory.

Societe Realiste mediante un software creado para el proyecto crean un prototipo de escultura que es el resultado formal de unir la transición de ambos monumentos, el monolito a la victoria soviética y la estatua de Reagan, cuyo resultado resulta un paradójico híbrido formal e ideológico.



Imagen 72. Prototipo estatua propuesta Société Realiste.

Es interesante traer aquí, (al margen de las propuestas ideadas por los artistas seleccionados) la proposición curatorial de Fiks y Gregory que en sí misma desvela que el hecho de plantear la creación y temática de un Monumento (en este caso a la Victoria de la Guerra Fría), es de por sí, de base, un acto político.

En este caso, el propio concepto de monumento, según los organizadores, lleva inherente esa idea Benjaminiana de la construcción de la Historia de los vencedores a la que nos referíamos antes. La “victoria de la guerra fría” es un hecho no conmemorado y a lo que se quiere apuntar y subrayar desde esta propuesta es precisamente a la cuestión de que se ha prescindido intencionalmente de su conmemoración. Podemos entender por tanto su

ausencia, su falta memorial, como una construcción de la historia (un intencional vacío histórico, una búsqueda des-memoria).

Como hemos visto anteriormente, los monumentos suelen ser reflejo del poder hegemónico dominante y actualmente es quizá más interesante tener en cuenta como estrategia (para ese propio poder hegemónico) que la imagen del poder no sea identificable ni materializable, al menos desde el terreno monumental¹⁴³.

¹⁴³ El artista iraní Siah Armajani compartía una reflexión en la lectura *The Louis Khan lectura room* en Filadelfia en 1982: “Una de las creencias que compartimos es que el arte público no es monumental. Es bajo, común y cercano a la gente. Es una anomalía en una democracia celebrar con monumentos. Una democracia real no debe procurar héroes, ya que exige que cada ciudadano participe completamente en la vida cotidiana y contribuya al bien público...”. Citado en: MADERUELO, JAVIER (2008) *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989*. Ed. Akal. Madrid. (Pág. 240)

4 EMERGE(NCIA) EL MONUMENTO.

4.1 Monumentos que “hablan”, estatuas parlantes.



Imagen 73. Juan Muñoz. 2000 / Kōshō. 1200.

Juan Muñoz presenta en *Two seated on the wall* (2000) una instalación que se compone de dos figuras de hombres sentados en un muro sonriendo. De la boca de ambos salen unos personajes que simulan componer una conversación. La obra recuerda de manera desmedida a una obra poco conocida del periodo Kamakura (1200 d.c.), del escultor Kōshō¹⁴⁴ en la que el autor representa a un monje Kuya recitando una oración.

¹⁴⁴ Kōshō era el cuarto hijo de Unkei, la famosa familia de escultores del periodo Kamakura japonés. G. GUTIERREZ, FERNANDO. (1977). *SUMA ARTIS. Historia General del Arte. Vol. XXI. El arte del Japón*. Ed. Espasa Calpe. Madrid. (Pág. 246-247)

Cuenta la tradición, que el monje viajó por todo el país apoyado en un cayado de ciervo, mientras cantaba las escrituras sagradas y tocaba un gong¹⁴⁵. Todo ello está bien reflejado en la estatua, incluso las oraciones a Buda. Ambas composiciones, tanto la de Muñoz, como la de Kosho, parecen aludir a una pretensión; una querencia de la escultura por la comunicación. Pareciera que las estatuas “hablan” o eso quisieran. Bien conocida es la leyenda sobre la incisión en la rodilla que tiene la estatua del Moisés de Miguel Ángel. Parece ser que el propio Miguel Ángel le exigía a su marmórea estatua de Moisés: “Parla, cane!”¹⁴⁶ (¡Habla, perro!),¹⁴⁷ mientras le golpeaba la rodilla con un martillo.

Si nos remontamos al siglo XVII, encontramos dos grabados, uno de Athanasio Kircher y otro de Gaspar Schott, dos autores preocupados por la transmisión del sonido y por la construcción de un sistema de amplificación del mismo. Resulta curioso ver como ambos, en sus diseños utopistas con este fin, utilizaban en sus diferentes propuestas como cabecera o final de la transmisión una estatua que funcionaba como “boca” de la transmisión por donde salía el sonido.

¹⁴⁵ Ibíd.

¹⁴⁶SASTRE, ALFONSO. (2003) *Crítica de la imaginación pura, practica y dialéctica 2. La dialéctica de lo imaginario*. Ed. Hiru. Hondarribia.(Pág. 48)

¹⁴⁷ Sobre esta anécdota es interesante la obra *Habla* (2008) de Cristina Lucas donde la propia artista destruye una copia de la estatua de Moisés mientras exige que hable.

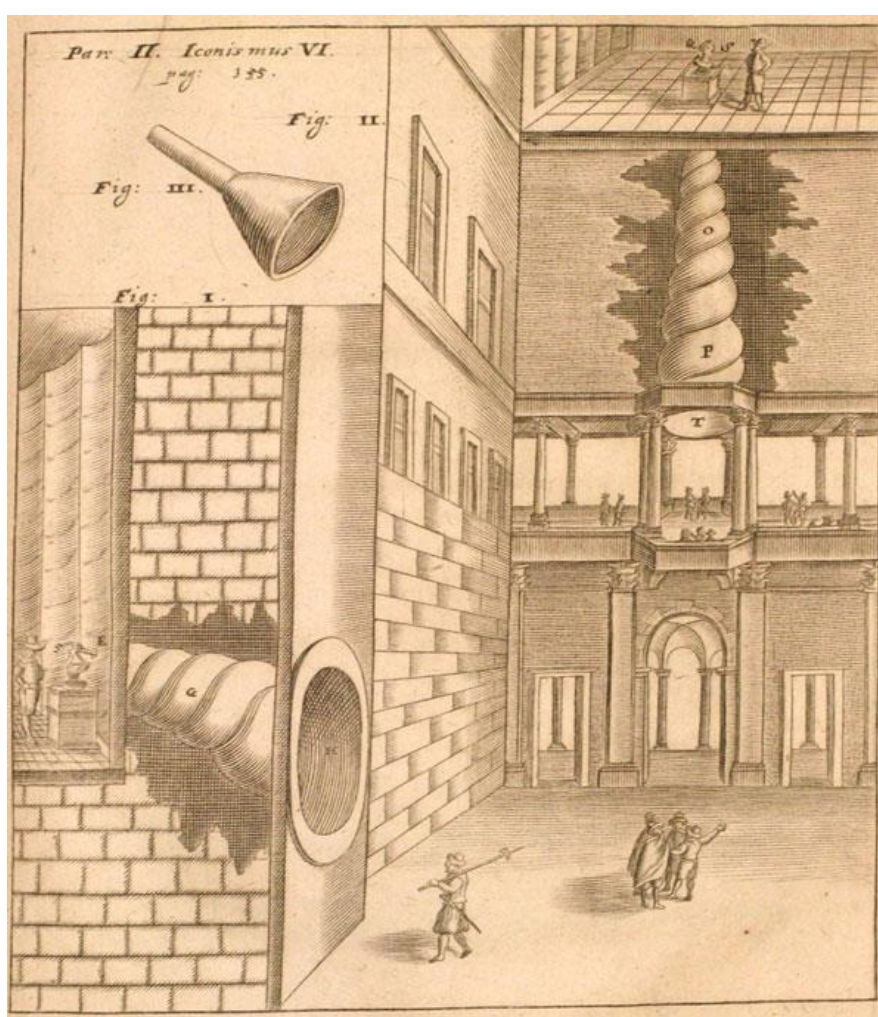
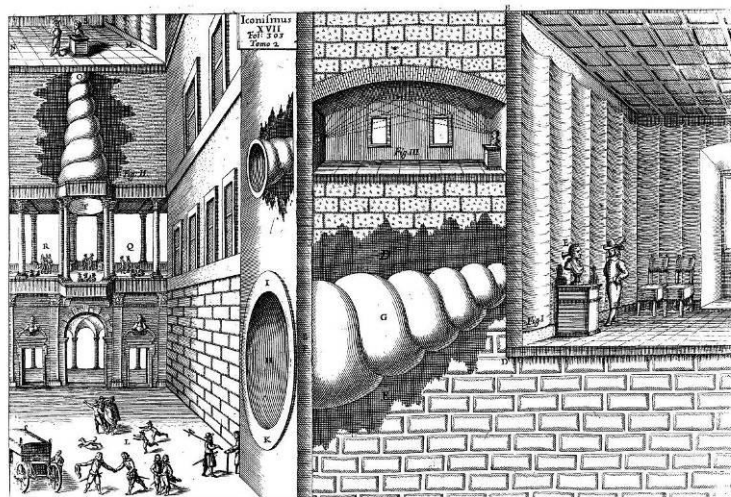


Imagen 74 Arriba: Athanasio Kircher./ Abajo: Gaspar Schott, *Magia universalis naturæ et artis* (Bambergæ, 1677).

En su Libro III, 'Magia Phonotectonica', unas ilustraciones de Schott describen varios instrumentos diseñados para ampliar el alcance de la voz y el oído, que permiten la comunicación secreta a distancia. Schott estaba fascinado por la base material de sonido. En el grabado se desvela el mecanismo por el cual las estatuas parecen hablar transmitiendo por sus bocas, mediante un complejo sistema de cuernos y tubos, los sonidos de la calle.

Hay un caso anterior, y quizá más revelador, en el cual podemos visualizar de un modo claro, cómo se identifica a las estatuas como un medio para la transmisión de discursos y como posibilidad de contenedor de mensajes: las estatuas parlantes de la ciudad de Roma.

4.2 Estatuas Parlantes.

Las estatuas parlantes¹⁴⁸ de la ciudad de Roma son un conjunto de esculturas, la mayoría de las cuales datan de la época romana, que a partir del siglo XVI y hasta el día de hoy, comenzaron a “hablar”.

“Hablar”, o mejor dicho, a declarar sus ideas, sobre todo políticas, en forma de palabras escritas, que según el *vox populi* aparecían de madrugada en los pedestales de las estatuas.

¹⁴⁸ WARWICK, GENEVIEVE (2009) “Making statues speak: Bernini and Pasquino.” En: SATZ, AURA y WOOD, JON *Articulate objects: Voice, sculpture and performance*. Ed. Henry Moore Foundation & Peter lang. Bern. Suiza.(Pág 32.)



Imagen 75. Estatua parlante del pasquino.

Se trata de seis las estatuas: Pasquino, Madama Lucrezia, Marforio, la Fuente del Babuino, Abate Luigi, y la pequeña fuente del Facchino.

Cada una representa una historia, o un discurso que estaba implícito en el monumento; historias, que ahora están supeditadas al “tumor” de la participación anónima y popular.

El Pasquino, la más famosa del conjunto, fue la primera que comenzó a “hablar”, esta estatua representa a Menelao que sostiene el cuerpo de Patroclo.

Actualmente se la conoce como el Pasquino, cuyo término procede de un zapatero romano conocido por sus frases y comentarios picantes, cuyo comercio era un espacio habitual de reunión para charlar sobre los demás, o

sobre temas de actualidad. Tras la muerte del zapatero, se tomó por costumbre fijar las “pasquinadas”, en la estatua que había frente a la tienda.

Las “pasquinadas” eran pequeños escritos de papel, críticos y satíricos con los que la población romana se burlaba de las altas jerarquías. Desde entonces se la conoce a esta estatua como el Pasquino, lo que supuso el origen del término “pasquínate”, o en castellano, lo que conocemos hoy como pasquín.

Es interesante analizar este caso, ya que en este conjunto de estatuas, su significado ha sido vampirizado por la intervención social, concretamente, por medio de los pasquines.

Este hecho no sólo ha transformado su significado primigenio sino que, en el caso concreto del Pasquino, ha transformado incluso el nombre del propio monumento. Aun hoy, al contemplar estas estatuas, pueden verse totalmente colonizadas, llenas de notas, *post-it*, papeles pegados e infinidad de panfletos adheridos sobre ellas que hacen del conjunto, un nuevo monumento con una nueva significación.

Un monumento que se actualiza, a través de la participación popular, y cuyos contenidos se ajustan al devenir de los tiempos creando un conjunto “camaleónico” capaz de reconfigurarse dependiendo del momento y de las demandas populares.

Se trata por tanto de monumentos con pretensión de voz pública de los cuales emergen las demandas anónimas, cuyo material ya no es sólo el material pétreo de las antiguas estatuas romanas y que son por tanto ya, otra obra.

La amalgama de papeles que se extiende sobre estas estatuas romanas, como un tumor sobre la superficie hasta conseguir erigir, re-significar o crear el monumento, parece componer un método táctico procedimental que se ha repetido incluso hasta nuestros días y que nos resulta (como proceso) familiar.

4.3 Emerger de la emergencia.

“Me encanta ese momento incierto en el que se derroca a antiguos héroes cuando todavía no se han erigido los nuevos. Ese momento de vacío. Un breve periodo en el que podríamos pensar en una nueva relación con el poder. Pedestales con restos de las estatuas ecuestres de los líderes. Paisajes conmemorativos de las posibilidades de deshacerse del fantasma del antiguo régimen inserto en el tejido social¹⁴⁹.”

Fernando Sánchez Castillo reflexiona en varios de sus proyectos personales en torno a la problemática del momento de vacío que genera la caída de un régimen: “un momento incierto”, dice Castillo, “en el que todavía no se han insertado nuevas imágenes que sustituyan a las anteriores”. “Un periodo breve”, continúa, “ya que se espera que pronto se resitúe un nuevo imaginario simbólico”.

Nos gustaría aludir, sin embargo, a la existencia de otros momentos (inciertos), no de vacío sino de solapamiento o de convergencia, en los que

¹⁴⁹ SANCHEZ CASTILLO, FERNANDO (2004) *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago*. Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación. (Pág. 101)

emerge de una manera espontánea la necesidad de crear o superponer nuevas imágenes al “imaginario colectivo”.

Para ello vamos a diferenciar dos situaciones que consideramos claves para el surgimiento espontáneo de las formas monumentales:

- La primera, bajo la necesidad, tras un hecho especialmente traumático para una comunidad (que ya habíamos analizado en el tema de Memorial).
- La segunda tiene lugar en periodos de inestabilidad política y que dan como resultado una ocupación espontánea del espacio público y la creación (de emergencia) de nuevos imaginarios que se solapan a los existentes.

4.4 Emergencia de recordar el pasado:

En ocasiones la producción monumental canaliza hechos especialmente graves que asaltan al escenario de lo real, y conmocionan a modo de *shock* el *status quo* de la población, como vimos anteriormente en el film de Gijka.

Atentados terroristas, accidentes de especial gravedad, catástrofes naturales, muertes de conocidos mandatarios o agentes de especial notoriedad pública, podrían ser algunos de los numerosos ejemplos que plantean generalmente este tipo de escenario traumático de shock y conmoción general.

Los ejemplos son tan diversos como dispersos por la geografía global, desde los cercanos ataques en Madrid de los trenes de Atocha el 11 de Marzo de 2004 donde fallecieron 192 personas y 1858 resultaron heridas, a los atentados del Maratón de Boston de 2013, en la que murieron tres personas y otras 282 resultaron heridas.

De los atentados de Charlie Hebdo en 2015 en París, a la masacre de Aurora (Colorado) en 2012 en una sala de cine, en la que un joven tiroteó a setenta y una personas, causando 12 muertes y cincuenta y nueve heridos, siendo hasta el momento el tiroteo más grande de los Estados Unidos; o casos más mediáticos como el funeral de Lady Di o la muerte de Michael Jackson los cuales movilizaron tras su muerte a miles de personas.

Todos ellos en su diversidad y particularidad contienen un elemento común que los acerca, un elemento que pese a sus divergencias, los hace converger. Todos ellos generaron tras su irrupción traumática un dispositivo memorial que emergió de la emergencia para recordar y manifestar el trauma ante lo sucedido.

Por continuar con los casos ya citados, tras los atentados de Madrid, la estación de Atocha se llenó de velas, papeles escritos, flores y otros elementos que manifestaban el pésame por las víctimas; tras los atentados del Maratón de Boston numerosos corredores, colgaron su calzado deportivo y depositaron flores y escritos en el lugar de la tragedia.



Imagen 76. Memoriales espontáneos. (Madrid, Londres, Bostón, París.)

Del mismo modo, tras lo ocurrido en París, o en el pequeño pueblo de Aurora, centenares de personas depositaron flores, escritos, fotografías o recuerdos de los fallecidos en las oficinas de la revista o en los alrededores de la sala de cine. Visualmente, similares también, eran los memoriales que emergieron tras la muerte de Diana de Gales y el ídolo de masas Michael Jackson.

Todos ellos fueron creados al calor del shock, en una cercanía con lo ocurrido que no permite apenas la distancia ni el desapego, por lo que los memoriales resultantes obedecen más a una respuesta y a una necesidad visceral del monumento.

En ese albor, desesperado por la formalización, parece interesante detenerse, al menos por nuestra parte, en analizar no sólo las imágenes que hemos comentado sino los elementos, los procesos y la formalización común tan particulares que son utilizados en estos memoriales surgidos espontáneamente de la emergencia.

Si intentamos hacer el esfuerzo de vaciar completamente de contenido estos memoriales, nos encontramos con unos dispositivos que bien podrían recordarnos a numerosos dispositivos de obras de arte contemporáneo actual¹⁵⁰. Velas enfundadas en plástico rojo de apariencia litúrgica, coloridos post-it de papel adhesivo, imágenes diversas fotocopiadas, escritos, globos, peluches, flores de plástico, banderas, bufandas y un sinfín de elementos, que con celeridad y viralidad, se prestan a constituir el memorial.

Agolpados y expandidos, estos elementos crean acertadamente una estética del colapso, del clima de sobresaturación que colma el vacío de la pérdida reciente. Todos ellos están elegidos en una inmediatez que no aspira (ni espera) a la eternidad y permanencia material habitual de los monumentos tradicionales, pero sí a la intención de instaurarse en el recuerdo y la memoria colectiva.

El éxito de estos dispositivos de memoria frente a otros que se articulan desde lógicas tradicionales y desde ámbitos institucionales, se da al menos desde este plano, el de la memoria.

Confrontemos por ejemplo los memoriales producidos de uno y otro modo en el caso de los atentados de los trenes de Madrid en 2004:

¹⁵⁰O a la inversa, numerosos dispositivos del arte contemporáneo recuerdan la formalización de este tipo de manifestaciones.

Meses después de los atentados se propuso la construcción de varios monumentos en memoria de las víctimas de los atentados, para lo cual se convocó a diversos “especialistas”. El más relevante de ellos fue ejecutado en la misma plaza de Atocha¹⁵¹ donde tuvieron lugar una de las explosiones. Se trata de una estructura circular de cristal que se sitúa en la misma plaza. Este elemento parece ser el que pretende funcionar a modo de hito de la tragedia, aunque gran parte de los viajeros que hoy pasan por la estación, transeúntes o el propio tráfico de automóviles que rodea el monumento, ni si quiera toman cuenta de su existencia y menos aún de su relación con los atentados.

Otros de los monumentos erigidos en memoria de los atentados de 2004 son el de Alcalá de Henares¹⁵² o el de la estación del Pozo¹⁵³. Ambos tratan desde una geometría ineficaz, críptica y pesada, condensar la tragedia. El resultado, lejos de toda pretensión inicial, indica a pensar que se insertan más en el

¹⁵¹Una estructura monolítica de cristal que tiene una altura de 11 metros, y un diámetro de 9,5 metros. Desde el interior de la estación se accede a la parte inferior del monumento. Una gran sala azul recibe al visitante, que puede mirar hacia arriba cuando está debajo del monolito para visualizar mensajes en varios idiomas que se recogieron tras los atentados y que se han impreso en una gran burbuja de plástico que se encuentra en el interior del monolito. El proyecto que alcanzó los 3 millones de euros, fue creado por cinco arquitectos del estudio FAM: Esaú Acosta, Raquel Buj, Pedro Colón, Mauro Gil-Fournier y Miguel Jaenicke, entre sus diversas obras destacan la construcción de una Mediateca en Tenerife, una planta Bio-farmacéutica, etc.

¹⁵² Una forma geométrica en forma de “T” realizado por Jorge Varas, un escultor de la localidad. La ejecución del memorial no dista, en absoluto, formalmente de otras piezas de su trayectoria con motivaciones tan dispares como: “Samotracia”, “Mediterráneo”, “Reflejos” o “Atlante cogiendo siete lenguas de fuego”.

¹⁵³ Unos bloques de hormigón creados por el dibujante Peridis, quien declaraba tras la inauguración del monumento : "No sabía si iba a estar a la altura de las circunstancias. Pero estoy contento. No es fácil llegar a realizar algo que a veces, por desgracia, crea tanta división social". El propio autor se auto-evalúa lo que nos hace suponer su indiferencia ante el público. Nos llama profundamente la atención, la consideración de su opinión frente a la tragedia, que como veíamos anteriormente en el monumento surgido de modo espontáneo suscitaba una respuesta unitaria y una rotunda unidad, pero que para Peridis la misma, crea división social.

http://elpais.com/elpais/2010/04/13/actualidad/1271146636_850215.html

género de las “esculturas públicas”, más preocupada por confirmar el encargo mobiliario, que por un trabajo relacionado con la memoria y el recuerdo de las víctimas.

Estos tres ejemplos¹⁵⁴, citados apenas soportan la traducción y contextualización de la tragedia y, más aún, son totalmente nulos desde el punto medular que debe encarnar (supuestamente¹⁵⁵) el monumento, el recuerdo y la memoria colectiva y la protección contra el olvido y la amnesia.

Esta cuestión parecen tenerla más clara, en ocasiones, como hemos visto, las propias comunidades afectadas que los artistas o agentes en los que se suele delegar su ejecución.

El dispositivo conmemorativo espontáneo de Atocha, por finalizar con el ejemplo, aglutinaba pese a su finitud temporal las necesidades memoriales del momento. Su forma se inscribe en el recuerdo, gracias a esa estética del colapso creada por la movilización de la multitud, creando una imagen compleja de borrar de la memoria.

Quizá tras la enumeración y contraposición de estos ejemplos, podemos afirmar sin duda que una parte indisoluble del monumento es su vinculación con la memoria, concretamente con la preservación de la misma, y esta

¹⁵⁴ Los ejemplos son elegidos de una manera aleatoria, pero pocos son los casos que escapan de procesos similares.

¹⁵⁵ El monumento citado de la Plaza de Atocha costó en inicio un total de 2.930.465 euros, a lo que hay que sumarle que sólo en 2013 y 2015, que sepamos, se destinaron para su “rehabilitación” (de los materiales imaginamos) 300.000 euros, más el Premio para los arquitectos que lo elaboraron de 48.000 euros.

<http://www.europapress.es/madrid/noticia-monumento-victimas-11-atocha-sera-reformado-2014-inversion-municipal-195000-20131109112045.html>

condición no está ligada necesariamente con la materialización solemne de los recuerdos sino más bien con su manutención.



Imagen 77. Homenaje a los antifascistas asesinados Carlos Palomino y Guillem Agulló. Grada de la hinchada Bukaneros.

4.5 Emergencia de imaginar el futuro:

La película documental *Entusiasmo: Sinfonía del Donbass*(1931) de Dziga Vertov fue grabada en el contexto del Primer Plan Quinquenal de la Unión Soviética (1928-1932) cuyo objetivo era levantar y agilizar el sector industrial.

El film se desarrolla en la región del Donbass, en la actual Ucrania, y retrata la toma de poder por parte de las revueltas obreras en la región, la acelerada industrialización y la colectivización de las fábricas en la región (minas de carbón y fábricas de acero principalmente). Por otra parte, también retrata la lucha anticlerical que se estaba llevando a cabo de manera paralela.

La película de Vertov, pese a que no es una de las más conocidas de su producción, resulta absolutamente novedosa desde el ámbito sonoro, en la que aborda una exploración sin precedentes en el cine de la época¹⁵⁶.

Atenderemos de manera especial, sin embargo, al tratamiento político que hace Vertov a través de las imágenes de estatuas y monumentos que se entrelazan en este contexto en el film¹⁵⁷. Estas imágenes que pasarán probablemente desapercibidas para cualquier espectador, por su fugacidad y ruptura de la trama, articulan por otra parte, sin embargo, la lucha que se está llevando a cabo paralelamente en la trama. En el transcurso de la película el director reconfigura el punto de vista respecto a la relación de los monumentos con la comunidad.

Comienza el film presentando la situación precedente a la insurrección popular. Vertov inserta unas escenas de estatuas y simbología religiosa, situadas en lugares altos. Una imagen de una figura de Cristo grabada en un plano dorsal, que acrecienta la exclusión y la distancia con el espectador, muestra como la figura se alza sobre los transeúntes, que se sitúan bajo ella, elevando la sensación de sometimiento.

¹⁵⁶ Es la primera película en la que Vertov incorpora sonido, siendo además una de las primeras películas soviéticas en incorporarlo. JEANNE YOUNGBLOOD, DENISE (1991) *Soviet Cinema in the Silent Area: 1918-1935*. University of Texas Press. Texas.

¹⁵⁷ Para un análisis completo respecto al tratamiento ideológico de la película: KOMELJ, MIKLAVŽ (2007) "The Method of Enthusiasm". En: *KINO! Magazine for cinema and cinematic nº1*. Ljubljana, Slovenia.



Imagen 78. Dziga Vertov. Entusiasmo: Sinfonía del Donbass. 1931.

Posteriormente varias escenas cotidianas en las que grupos de ancianas besan los pies de Cristo y se santiguan arrodillándose bajo la estatua, ratificando la relación de sometimiento frente a los ídolos, con una referencia clara a la relación de sumisión, postración y veneración.



Imagen 79. Dziga Vertov. Entusiasmo: Sinfonía del Donbass. 1931.

Tras la insurrección y toma de control, llevada a cabo por los obreros del metal, aparece una toma en que una joven trabajadora sonriente, también mujer, sale modelando un busto de Lenin (con sus manos), esta vez en lo que parece un espacio privado (el patio de una casa). Esta localización, lejos de ser fortuita, aumenta la sensación de que la joven lo está haciendo por una motivación propia o por mero recreo (alejada de la presión contextual de los espacios públicos). Algunos iconos religiosos son derribados (caen desde arriba), y se sustituyen por estrellas y banderas rojas (que ascienden desde abajo).



Imagen 80. Dziga Vertov. Entusiasmo: Sinfonía del Donbass. 1931.

Este simple efecto de montaje con los objetos, entre los que caen de arriba, y pasan de un estado de estabilidad a una caída sin remedio y los que emergen desde abajo para resituarse en el lugar que antes ocupaban los otros, parece ya suficiente para hacer una lectura en clave política, paralela, de la situación que se está llevando a cabo.

La siguiente escena en la que aparece una estatua, es a mediados del film, en la que Vertov muestra cómo prospera la revolución llevada a cabo; la

productividad de las fábricas es representada con vigor, los obreros han construido un cine público, que aparece abarrotado por las masas proletarias, la música¹⁵⁸ que acompaña a las escenas parece adquirir un ritmo más intenso, y una gran estatua de un obrero, con el puño en alto, emerge (en un plano contrapicado).

Junto a la estatua aparece, en el mismo plano, un altavoz. Este hecho parece que no es una elección aleatoria, por parte de Vertov, de nuevo el monumento como elemento y canal de comunicación crucial (representación y representante).



Imagen 81. Dziga Vertov. Entusiasmo: Sinfonía del Donbass. 1931.

Dejando al margen la trama de la película de Vertov, nos centraremos en la imagen ya mencionada de la mujer que aparece modelando un busto de Lenin. La breve escena (una secuencia de 16 segundos en un film de algo más de una hora de duración), pese a su corta duración, encarna a la perfección ese

¹⁵⁸ Se pueden encontrar algunos extractos representativos de la música de la película disponibles en línea: <http://www.ubu.com/sound/vertov.html> [Fecha de consulta: 20/05/2015]

espíritu de ilusión creadora y participativa que quiere transmitir el director en ese punto de la película.

A diferencia de las imágenes anteriormente mencionadas, de postración y sometimiento frente a las estatuas, esta vez la joven es la que está creando la escultura. Se trata además de una figura realizada en barro fresco, en tanto que todavía está manipulándolo con las manos, intentando darle la forma de un busto del líder bolchevique V.I. Lenin, lo que parece aludir a una referencia a la participación activa.

Ese “formar parte” y participar activamente en la creación del nuevo imaginario es, en el tema que nos ocupa de los monumentos surgidos de un modo espontáneo o popular, uno de los ejes fundamentales. Esta relación modifica por completo la relación (presente y futura) con el monumento, ya que el propio sujeto forma parte inherente del mismo, o se identifica y se siente participe con el proceso de creación.

4.6 *El monumento como territorio de disputa.*



Imagen 82. Plaza de Vilnius el 17 de Enero de 1991.

Al margen de las cuestiones político sociales que se imbrican en la fotografía de la Plaza de Vilnius el 17 de Enero de 1991, tras la independencia de la ex-República Soviética, su estructura (como imagen), en la que un número consistente de manifestantes elaboraron un imaginario propio, mediante pancartas, carteles, banderas, etc. parece repetirse en modo fractal en diversos y múltiples escenarios posteriores y anteriores a dicha fotografía.

Observamos que la necesidad de “formar parte”, y de participar activamente en la creación de nuevos imaginarios, no sólo tiene lugar en los escenarios mencionados anteriormente en una atmósfera de shock, tras un suceso trágico, sino también y de manera particular, en momentos en los cuales el tablero

político se tambalea (aunque sea de forma leve) y se abre una opción de posibilidad de cambio.



Imagen 83. Plaza Tiananmen Mayo de 1989.

En Mayo de 1989, aprovechando la presencia de los medios de comunicación internacionales por la visita en esos días de Mijail Gorbachov, miles de manifestantes ocuparon la plaza de Tiananmén, en la capital China.

Durante esos días, los allí congregados emprendieron una huelga de hambre que se prolongó durante tres semanas, pidiendo reformas para la libertad de expresión y un diálogo formal entre las autoridades y los representantes de la población civil.

El punto álgido de las protestas, sin embargo, llegó cuando un grupo de estudiantes comenzó a levantar una estatua de nueve metros de escayola y poliestireno a la “Diosa de la Democracia”, en el centro de la Plaza¹⁵⁹.

¹⁵⁹ Sobre la construcción de la estatua y la situación de las protestas en la plaza véase: MITCHELL, W.J.T. (2009) *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación visual y verbal*. Akal. Madrid (Pág. 319-321)

En este caso, la obra monumental se torna en un arma de contra-propaganda, una imagen de oposición, que se levantaba en contra del sistema imperante, y es por tanto el sistema vigente, con sus pautas “legales” el encargado de derribarla.

“Esta estatua es ilegal. No ha sido aprobada por el gobierno”- advertían los altavoces del gobierno en la plaza.

Llegado el punto en el que el gobierno no soportó el desafío, ordenó la entrada de los tanques en la plaza. La estatua marcaba el punto central de la manifestación y el ejército la destruyó en la madrugada del 5 de junio.

La eliminación de la protesta fue simbolizada en los medios de comunicación occidentales, por otra imagen monumental, de



Imagen 84. Plaza de tiananmen. 1989.

un manifestante solitario que en la mañana del 5

de junio, se plantó frente a una columna de tanques deteniendo su avance. El hombre se mantuvo de pie desafiante frente a los tanques, antes de ser expulsado del lugar, en una escena que recorrió las portadas de la prensa de todo el mundo.

Esta imagen, inolvidable, se levanta todavía hoy como un “monumento¹⁶⁰”. Tal vez el gobierno destruyó la estatua, anecdótica en todo caso, pero es difícil borrar del imaginario colectivo, la imagen de un hombre solo ante los tanques.

Una vez más, el gobierno Chino, en este caso, dejó claro que el control de las imágenes por parte del sistema imperante es algo inapelable.

El hecho de que un monumento, nada menos que “la diosa de la democracia”, con una estética y composición muy “occidental” e incluso algunas similitudes con la estatua de la libertad americana, suponga una “amenaza” para el gobierno Chino digna de ser atajada rápidamente, hace pensar en la importancia por mantener y preservar la política cultural y el imaginario público del sistema imperante.

¹⁶⁰ En la obra “Tank Man” de Fernando Sánchez Castillo aparece este hombre desconocido que se mantuvo frente a los tanques. La pieza se compone de dos partes: por un lado una gran estatua precisamente de esta imagen y por otro lado una serie de 5000 piezas de juguete que reproducen esta misma imagen. Castillo describe la obra en una nota que acompaña la exposición “Tiempo Libre” en su galería madrileña en Abril de 2015: “En 1989 un estudiante se opuso a la marcha de una columna de tanques que se dirigía hacia la Plaza de Tian an Men donde miles de estudiantes pedían la apertura democrática de China. Las mejoras democráticas han sido silenciadas por las mejoras económicas durante estos 25 últimos años. Nadie sabe cuál fue el destino ni la identidad de aquel hombre popularmente conocido como Tank Man. La instalación está compuesta por 5.000 pequeños Tank Man en plástico de inyección industrial. A modo de ejército de terracota de Xi’an estos pequeños estudiantes con sus bolsas tienen un color verde a modo de pacíficos soldados. 5.000 es el número aproximado de víctimas mortales en aquellos días de junio. Secretamente producidos en China, a través de una empresa creada para no dejar rastros personales, los propios fabricantes desconocen cuál es su origen. La censura ha eliminado cualquier referente a sus ciudadanos, con lo cual es fácil su fabricación en un sistema en el que lo único que importa es el crecimiento económico.”

El texto completo está disponible en: <http://juanadeaizpuru.es/exposicion/tiempo-libre/> [consultado 13/09/2015]

Por otra parte algunos autores apuntan a la función desestabilizadora de esta imagen icónica de Tiananmen, en los diferentes procesos de la caída de Europa del Este por parte de diferentes medios de información (principalmente CNN y BBC). Consideran estas imágenes como el origen de lo que más tarde se ha denominado *CNN effect*. TORRES SORIANO, MANUEL R. “Los medios de comunicación globales y la acción exterior del Estado” En: JORDAN, J; POZO, P. y BAQUES, J. *La seguridad más allá del Estado*. Plaza & Valdés, Madrid, 2011. (Págs. 93-111)

Por otro lado, la estatua estaba instalada en el “corazón” del régimen Chino, en su plaza más emblemática simbólicamente y frente a un retrato de Mao, algo que suponía un enfrentamiento visual “no apto” para el régimen y había que resolver con toda celeridad.

Alejándonos del caso concreto de Tiananmen, retomamos la idea de un patrón común en estas situaciones concretas. En el contexto nacional, por ejemplo, las imágenes producidas durante el 15 de mayo de 2011 en Madrid, y sobre todo durante los días posteriores, cuando se asentó la movilización y se comenzaron a producir elementos, por parte de los allí congregados, que alteraban el espacio visual colindante de la Puerta del Sol.



Imagen 85. Mayo de 2011 Madrid.



Imagen 86. Plaza Taskim 2013.

Al superponer estas imágenes del 15 de Marzo en Madrid con, por ejemplo, algunas de las fotografías tomadas en la Plaza Taskim en Turquía en 2013, identificamos a primera vista composiciones similares.

Diversas imágenes y pancartas comienzan a desplegarse en el territorio colindante a las plazas, que terminan por cubrir el imaginario anterior. Los monumentos y símbolos representativos de ambos lugares son cargados de nuevas emblemas y mensajes que se superponen al imaginario ya instalado.

Desde luego las situaciones que originan y motivan cada movilización portan sus particularidades y por supuesto, sus diferencias. No obstante observamos que hay una convergencia, una identificación por parte de los manifestantes de ambos lugares, en cuanto a que la producción de imágenes, de símbolos, de monumentos, etcétera, son sin duda un escenario clave y fundamental de disputa. De esa disputa habla la artista vasca Iratxe Jaio en *Welcome to*

*Belfast*¹⁶¹ donde analiza el conflicto irlandés a través de distintos testimonios que, desde ópticas muy diversas, nos ofrecen una visión particular del conflicto.

En la película de Jaio se alternan en igualdad de condiciones las voces de aquellos que viven el conflicto desde dentro, con las de aquellos otros que lo conocen de una forma mitificada (el caso de algunos jóvenes vascos que tratan de encontrar y subrayar los parecidos del caso irlandés con los de Euskadi). También con los que lo observan, como una visitante norteamericana, desde la desilusión de enfrentarse a las políticas de lo cotidiano (por ejemplo, en relación al papel sumamente tradicional de los mujeres dentro de la sociedad católica irlandesa) e incluso con la de quienes lo miran desde una perspectiva conscientemente turística.

En este sentido es especialmente relevante la reflexión que se propone, a través



Imagen 87. Iratxe Jaio, *Welcome to Belfast*. 2004.

del testimonio de un viajero español, que considera cómo la práctica de visitas guiadas que realizan algunos ex-militantes del IRA por los diversos murales políticos, no deja de ser un modo de dulcificar o atenuar las consecuencias más duras del

¹⁶¹ JAIJO, IRATXE (2004) *Welcome to Belfast* [Video]. Hamaca. Barcelona. (Disponible en línea: <http://www.hamacaonline.net/obra.php?id=644> [Consultado 12/08/ 2015])

conflicto armado, convirtiéndolo en algo así como un parque temático para turistas.

El ejemplo de los murales de Belfast, ejemplifica una de las disputas más persistente a través de las imágenes públicas, que tuvo lugar durante el conflicto de Irlanda del Norte.

En las calles de Belfast aparecían, en distintas zonas de la ciudad, murales alusivos al conflicto, que se posicionaban en uno u otro bando. Tanto los Unionistas como los Republicanos Irlandeses mantuvieron una confrontación evidente en la esfera de las imágenes que ocupaban el espacio público. Esta disputa, era sincrónica con la que se mantenía en la arena política.



Imagen 88. Murales en la ciudad de Belfast.

Las imágenes se materializaban, principalmente en forma de murales, con un formato monumental que ocupaba grandes fachadas y muros de la ciudad, medio por del cual se insertaban en el imaginario público. En ellas, se representaba a los mártires caídos, así como distintos slogans que llamaban a continuar la lucha y la resistencia de uno y otro bando. Las imágenes tomaban posición en el conflicto.

4.7 Participación y performatividad.

Frente a lo que acabamos de ver me interesa plantear aquí cuatro casos de obras de artistas contemporáneos, que pueden referenciar y problematizar algunas de las situaciones anteriormente planteadas con motivo de los monumentos surgidos de modo espontáneo.

Los artistas escogidos (por su idoneidad para acotar conceptualmente las discusión que queremos plantear, más que por su relevancia histórica dentro de este tipo de producciones¹⁶²) son Paul Ramirez Jonas, Erika Rothemberg, Maja Bajevic y Jeremy Deller.

4.7.1 Participa

Paul Ramírez Jonas (Pomona, California. 1965) presentó en 2009 en la Biennial de Mercosul (Porto Alegre, Brasil.) una propuesta en la que intervenía algunos de los monumentos conmemorativos de la ciudad.

Su intervención consistía en sustituir las placas conmemorativas, de algunos monumentos de la ciudad por planchas de corcho que invitaban a la

¹⁶² Numerosos artistas se han preocupado por el tipo de relación que su trabajo propiciaba para/con el espectador y han hecho de esta faceta un punto nuclear en su producción como creadores. Desde los años 50 hasta la actualidad muchas de las prácticas artísticas han implicado a los espectadores como colaboradores esenciales en el proceso artístico. Véase: FRIELING, RUDOLF (2008). *The art of participation: 1950 to now*. San Francisco Museum of Modern Art; New York : in association with Thames & Hudson.

Para un debate crítico respecto a estas prácticas véase: BISHOP, CLAIRE (2006) *Participation*. Documents of contemporary Art. Mit Press. London. El libro incluye tanto textos de teóricos como Roland Barthes, Peter Bürger, Jean Luc Nancy, Guattari o Ranciere, como ensayos de diversos artistas: Allan Kaprow, Beuys, Jeremy Deller, Thomas Hirschhorn, Tiravanija, etc.

participación¹⁶³ mediante la libre inserción de mensajes por parte de los espectadores.



Imagen 89. Paul Ramirez Jonas. Publicar. 2009.

Posteriormente Jonás exploró de nuevo la capacidad inherente de este material, el corcho, para invitar a la participación del público asistente en sus

¹⁶³ Sobre los debates producidos en torno a la invitación al público por parte de los artistas véase tres textos fundamentales: ARDENNE, PAUL (2006) *Un arte contextual creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC. Murcia.; BOURRIAUD, NICOLAS (2006) *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires. ; RANCIÈRE, JACQUES (2009) *El reparto de lo sensible*. LOM ediciones. Santiago de Chile.

muestras. En su pieza “The Commons” (2012), realizó un monumento con la figura de un gran caballo, que estaba ejecutada en su totalidad en corcho.

El caballo recordaba a numerosas composiciones monumentales habituales de figuras ecuestres pero, a diferencia de estas, la instalación de Jonás aparecía sin ningún jinete, lo cual incidía en la posición principal del público como participante y sujeto de la propuesta¹⁶⁴.

A su vez, la peana de la particular estatua ecuestre de Jonás realizada también en el mismo material citado invitaba a los espectadores a dotar de contenido, mediante su participación a través de notas, *post-it* etc., en el lugar donde habitualmente se haya inscrita una leyenda o placa que sitúa el motivo del monumento.

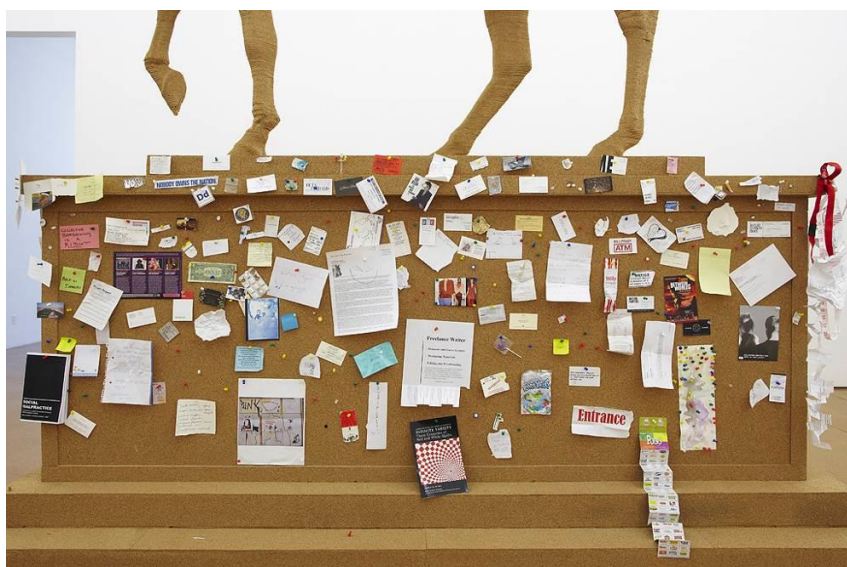


Imagen 90. Paul Ramirez Jonas. *The commons*, 2012.

¹⁶⁴Ardenne argumenta que “el arte participativo es muestra de solicitud, busca de manera abierta y a menudo espectacular la implicación del espectador. Habla de “la naturaleza inacabada de la obra de arte participativa, su acabado supone que el espectador dé el último toque.” ARDENNE, PAUL (2006) *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Ed. Cendeac. Murcia. (Pág. 122)

En 2013 Jonas repetía táctica en la galería Koenig & Clinton de Nueva York, realizando una serie de bustos enteramente en corcho. Los retratos aparecían seccionados en distintas partes de las estatuas, lo que borraba la identidad de los personajes representados y, de nuevo, era el material el que invitaba la participación.



Imagen 91. Paul Ramirez Jonas. Ventriloquist. 2013.

“Estas invitado a subir y hablar” rezaba la placa sobre el “Monumento Nacional a la Libertad de Expresión” que la artista Erika Rothemberg presentó el 13 de Noviembre de 2014 en la ciudad de Nueva York.

La pieza consistía en un enorme megáfono situado en la Plaza Fouley, en el Bajo Manhattan, y era una réplica de la pieza que la misma autora había presentado dos décadas antes, en 1984, en el Battery Park con motivo del festival Art on the Beach.



Imagen 92. Erika Rothemberg. Monumento Nacional a la libertad de expresión. 2014.

La escultura estaba formada por una sencilla estructura metálica que componía un estrado con una pasarela para poder acceder a la parte superior de la pieza donde se situaba la boca del megáfono. Una vez arriba el espectador/usuario de la pieza de Rothemberg era invitado a lanzar sus consignas, como si de un gigantesco *speakers corner* se tratara.

Tanto la pieza de Jonás como la de Erika Rothemberg darían pie a abrir un extenso debate en torno al concepto mismo de democracia en la participación¹⁶⁵, que no analizaremos pero si queremos apuntar ¿hasta dónde llega la libertad de participación?

¹⁶⁵ Forzando los límites, e imaginando respecto a este tipo de propuestas de invitaciones a la participación experiencias extremas, sería legítimo por nuestra parte pensar cómo un espectador

4.7.2 Experimenta.

El 27 de Mayo de 2011 se inauguró en el Palacio de Cristal una exposición de la artista serbia Maja Bajevic (Sarajevo, 1967).

La exposición lleva por título *Continuara...* y trata de analizar la convulsión política de los últimos 100 años, desde 1911 hasta la fecha de la muestra. La pieza central de esta exposición es una estructura de forma monumental situado en el centro de la sala. Una construcción, cuya forma indeterminada entre un pedestal y un estrado y que se encuentra además apuntalado con unos andamios, es lo que hace dudar al espectador si se trata de un elemento en construcción o en proceso de demolición.

El pedestal contiene tres pequeños monitores, los cuales emiten unos videos que llevan por título *Wende*, cuyo significado hace referencia a un cambio o giro (huelga decir que este término se utilizó como concepto fundamental para referenciar la transformación política en la Alemania de la RDA, y la posterior caída del muro de Berlín) En ellos aparecen imágenes de archivo de distintas

cualquiera en su uso individual de la democracia y la libertad, puede lanzar consignas en la pieza anteriormente mencionada, de Rothemberg, en favor de temas conflictivos: a favor del terrorismo, del asesinato en masa de determinados grupos de población o simplemente dedicarse a insultar de manera vejatoria a la propia artista.

Del mismo modo podríamos pensar que las propuestas de Jonás aparecieran llenas de propaganda de una banda neonazi, o de centenares de papeles sosteniendo cualquier tipo de conducta criminal. Porque en el fondo, la democracia no excluye ese tipo de argumentarios, en el fondo, la democracia no excluye la confrontación. El debate que plantean estas obras no sólo es el de cuestionar cual es el espacio de la participación, sino también y de forma implícita, el del espacio de la libertad y de la democracia.

En torno a este posible debate véase: BISHOP, CLAIRE (2004) "Antagonism and Relational aesthetics" En: *October Magazine 110*. Fall 2004. Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. (Pág. 51-79) El mismo hilo argumental aparece en un libro posterior de la misma autora. BISHOP, CLAIRE (2005) *Installation Art*. Tate Publishing. London. (Pag. 116-127)

revueltas sociales. Tanto con el pedestal/estrado como con los videos, Bajevic pretende apuntar a los “rápidos” cambios sociales ocurridos en los últimos cien años.



Imagen 93 Maja Bajevic. Continuará. Palacio de cristal. Madrid. 2011

A parte de esta pieza, la exposición de Bajevic incluye un estudio de “esloganes” utilizados en diversos movimientos ciudadanos, como consignas, que se van plasmando en la muestra mediante dos formatos: de manera visual y de manera sonora.

El primero toma forma sobre los cristales del Palacio de Cristal, en los cuales se escriben algunos de estos esloganes sobre vapor de agua, y al transcurrir cortos periodos de tiempo se van borrando y se vuelven a escribir otros nuevos.

El segundo formato, esta vez sonoro, se produce en intervalos de tiempo indeterminados: una cantante de ópera sube sobre la estructura central y canta a “capella” los eslóganes recopilados por la artista. Éstos no son fáciles de

descifrar, parecen una melodía “inofensiva” y atractiva que al avanzar en la muestra se torna cargada de violencia y tintes políticos, y que se impone¹⁶⁶ a todos los espectadores de la muestra.

Sobre el pedestal no hay ninguna estatua. La autora habla de un “anti-monumento”, y explica que está vacío, haciendo referencia a esos cambios rápidos y alega que “lo que adoramos hoy puede no ser lo que adoremos mañana”¹⁶⁷.



Imagen 94 Maja Bajevic. Continuará. Palacio de cristal. Madrid. 2011

Lo que sí posee el pedestal, en su parte trasera, es un tobogán que permite al público subirse a él y darle un uso lúdico.

En la muestra se pueden ver muchos de los problemas en torno al concepto de monumento que ya hemos tratado a lo largo del texto (entender el

¹⁶⁶ Esta imposición a través del sonido se visualiza muy bien en el personaje Radio Raheem del film *Do the Right thing* de Spike lee. Raheem es un joven que acarrea un gran radiocasete con el que impone su música allá donde va y en el que siempre suena el mismo tema “Fight the power” de Public Enemy.

¹⁶⁷ Entrevista a Maja Bajevic. Archivo audiovisual del MNCARS. <http://www.museoreinasofia.es/archivo/videos/2011/bajevic.html>

monumento como catalizador de conflictos sociales, entenderlo como un sistema de propaganda, poner en cuestión los canales de comunicación, etc.)

Toda la instalación funciona como un dispositivo complejo, en el que las obras audiovisuales, la cantante de ópera, o los escritos de los cristales, funcionan de un modo “monumental”, tratando de preservar en la memoria unos contenidos sociales o políticos. Mientras el pedestal, quizá más escultórico, aparece más confuso, inerte, salvo por el tobogán que da una pequeña licencia al espectador, una cierta complicidad infantil. El tobogán funciona como un entretenimiento de masas, como si los hechos sociales y políticos pasaran a su alrededor mientras “él”, (el público) se lanza por el tobogán indicado, participante pero dirigido (anulado).

Por último, *Sacrilegio* fue el título de la instalación ejecutada por Jeremy Deller, en el Parque del Soto de Móstoles, que formaba parte de la exposición individual que Deller realizó en el Ca2m durante 2015.

La pieza consistía en una reproducción a escala natural del monumento megalítico de *Stonehenge*, realizada como “castillo hinchable” en la que el público estaba invitado a participar.

Durante tres días la pieza de Deller, que originalmente había sido creada para los Juegos Olímpicos de Londres de 2012, congregó a centenares de visitantes en el parque Mostoleño, suponiendo un éxito total con una afluencia diversa de todo tipo de públicos.



Imagen 95. Jeremy Deller. Sacrilegio. Mostoles Madrid. 2015.

La obra de Deller, de un modo innegable, invitaba a la participación y a “formar parte” del monumento. En contraposición a la relación que parecía establecer el monumento original, cuyas características formales son casi la propuesta antagonista a la de Deller. El material original del monumento de Stonehenge, realizado en piedras metamórficas incluye de por sí una cualidad atemporal, en contraposición al plástico inflable de Deller, que no aspira a perdurar sino a funcionar de un modo experiencial.

La pieza de Deller parece revivir en forma de remake la practicabilidad del monumento a través del ritual sagrado en el que se inscribía el monumento

original como artefacto con practicidad y que esta vez aunque parece servir a una finalidad profana, puramente lúdica, no resulta por ello menos ritual.

Ambas piezas tanto la de Bajevic como la de Deller invitan a experimentar las piezas, a performar de determinada manera en las obras.

En línea con Boris Groys pensamos que hay un problema embrionario en esta invitación y que se establece en este tipo de obras. Según Groys¹⁶⁸, el espacio de instalación artístico es, simbólicamente, propiedad privada del artista. Al entrar en este espacio, el visitante deja el territorio público legitimado democráticamente, y entra en un espacio de control autoritario y soberano.

Es en este lugar, argumenta Groys, donde el artista actúa como un legislador, como soberano del espacio de instalación, incluso- y quizás especialmente, recalca, si la ley que el artista le da a la comunidad es, o aspira a ser, una ley democrática.

Concluye la reflexión, argumentando que la práctica de la instalación revela el acto de violencia soberana e incondicional que inicialmente instaaura a cualquier orden democrático y termina señalando la función policial de la institución de supervisar la correcta “participación” en las piezas.

¹⁶⁸ GROYS, BORIS (2014) *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Ed. Caja Negra. Buenos Aires. (Pág. 58)

5 EL MONUMENTO COMO DECORACIÓN DESIDEOLOGIZADA.

5.1 Un adorno ornamental, o las bestias fascistas.

En 1946 Pierre Jahan y Jean Cocteau publicaron "La mort et les statues"¹⁶⁹, un libro de imágenes en el que la destrucción de diferentes monumentos de la ciudad de París son el eje fundamental del mismo. Se acompaña cada imagen con un pequeño texto, escrito a modo de lectura paralela y tono poético que amplía y resitúa la información.

El libro concluye con un breve texto aclaratorio del propio Pierre Jahan en el que explica la situación de cómo, tras la ocupación alemana, se toma la decisión de destruir de manera aleatoria determinados monumentos que no "cumplían" el estatus de obra de arte y su eliminación obedece más a cuestiones ideológicas que propiamente estéticas. Esta decisión toma forma a través del siguiente decreto:

'Nous, maréchal de France, chef de l'État Français, décretons: il sera procédé a l'enlèvement des statues et monuments en alliage cuivreux, sis dans les lieux publics et les

¹⁶⁹ COCTEAU, JEAN (1977). *La mort et les statues*. Seghers. Paris.

locaux administratifs, afin de remettre les métaux constituant dans le circuit de la production industrielle et agricole¹⁷⁰”

Las imágenes que aparecen en el libro, pertenecen a estatuas y monumentos situados en diferentes lugares de la ciudad de París que fueron destruidos por el mismo. De entre todas ellas, llamó nuestra atención particularmente unas imágenes de unas estatuas de cocodrilos que aparecen desmanteladas. A priori, la forma y temática de los reptiles parece no concordar con la alusión de su destrucción debido a la carga política implícita.



Imagen 96. Pierre Jagan y Jean Cocteau. *La mort et les statues*. 1946.

¹⁷⁰ "En nombre del Mariscal de Francia, jefe del estado francés se decreta: se procederá a la retirada de estatuas y monumentos de aleación de cobre, que se encuentra en las zonas comunes y las oficinas administrativas para entregar los metales constituyentes en el circuito la producción industrial y agrícola". La cita original en: COCTEAU, JEAN (1977). *La mort et les statues*. Seghers. Paris. (Pág 54) (La traducción es mía.)

Descubrimos que su ubicación original era la Plaza de la Nación en París, y que estaban situadas alrededor del monumento *El triunfo de la República*, de Dalou¹⁷¹.



Imagen 97. Postal colección de principios de siglo XX de la Plaza de la nación (París).

Las figuras de los cocodrilos y los diferentes animales marinos fueron contruidos posteriormente al monumento central de Dalou, por el escultor y animalista Georges Gardet e instaladas en 1908, como acompañamiento ornamental al monumento principal, rodeadas por un estanque de agua construido para la ocasión. De las bocas de los cocodrilos manaban chorros de agua, funcionando así como fuentes decorativas.

¹⁷¹ Los datos concretos en torno, tanto a la construcción como a la destrucción del monumento de Dalou se encuentran de una manera ampliamente detallada en: MICHALSKI, SERGIUSZ (1998) "Democratic Statuomania in Paris" En: MICHALSKI, SERGIUSZ (1998) *Public Monuments: Art in political bondage 1870-1997*. Reaktion Books. London. (Pág.17-26).

Posteriormente, al calor de los acontecimientos recientes, las figuras de los cocodrilos fueron incorporando una lectura eminentemente política, y pasaron a ser leídas por algunos como una alegoría a los peligros que “rodeaban” a la República.

La opinión pública señalaba que “las bestias” hacían referencia a las protestas que se habían sucedido en este tiempo por parte de la extrema derecha fascista en contra del nuevo régimen y veían en esas criaturas una acertada caricatura de la derecha anti-republicana, gritando de rabia. Las figuras entonces, “se cargaron” de ideología.

Posteriormente, tras la ocupación alemana de Francia, las figuras de los cocodrilos fueron destruidas por los alemanes, lo que pareció corroborar los rumores populares de su nueva significación y cariz político.

En las fotografías de P.Jahan, las figuras aparecen agolpadas, rotas. Junto a las imágenes varios textos del autor que parecen hacer hablar a las estatuas.

“Gritan como si estuvieran en las barricadas”, dice un texto bajo una foto de un cocodrilo desmantelado.



Imagen 98 Pierre Jahan y Jean Cocteau. La mort et les statues. 1946.

5.2 Caucho, geranios: ideología de los detalles mínimos.

En la década de los años treinta apareció de una manera frecuente la iconografía del cuadro como “ventana abierta al mundo” de lo que se ocupa Susan Buck-Morss¹⁷². La autora escenifica su conversión en cliché desde dos versiones: por un lado, un anuncio publicitario de la Gulf Refining Company de 1934 en el que un ejecutivo mira desde su despacho un complejo industrial de cuyo futuro es responsable, y por otro lado una imagen publicada en un periódico de los trabajadores de Magnitogorsk, de la misma época, con la leyenda “Mi fábrica”, en la que de manera similar aparece un trabajador socialista asomado a la ventana mirando hacia la fábrica.



Imagen 99. Imagen publicitaria Gulf 1934 / Imagen diario obrero Magnitogorsk 1934.

¹⁷² BUCK-MORSS, SUSAN (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de las utopías de masas en el Este y el Oeste*. Antonio Machado. Madrid. (Pág. 211)

Resulta evidente la relación de similitud entre las dos imágenes pero la autora compara y hace una lectura política de la iconografía utilizada en ambas que desvela gradualmente sus grandes diferencias.

La escena está pintada desde una perspectiva en altura, en el caso del ejecutivo americano, lo que aporta una sensación de dominio, de poder. La misma es más baja en el caso del trabajador soviético, como referencia a que el trabajador “tomo parte, desde la base, en su construcción”. Estos dos puntos de vista parecen apuntar una diferencia fundamental, de clase.

Buck Morss llama también la atención sobre los elementos periféricos que acompañan ambas escenas, un teléfono en el caso de la escena de la Gulf, (con el cual el personaje incrementa “la habilidad de dar órdenes desde la distancia”), mientras que, en la escena soviética, parece más una escena doméstica (el personaje esta en mangas de camisa) y el espacio en el que se encuentra, que una década antes hubiera sido representado con líneas más vanguardistas o constructivistas, se encuentra realizado de una forma más *poshnost* (el equivalente soviético del kitsch), cortinas de encaje y un par de macetas de flores vivas.

El análisis de Buck-Morss va más allá en torno a estos dos elementos, aparentemente inofensivos, aparentemente decorativos de la escena soviética.

Las dos plantas que aparecen en la imagen (una maceta de caucho y otra de geranio), según afirma Svetlana Boym, son el símbolo metafórico por antonomasia de la degeneración pequeño burguesa.¹⁷³

Boym habla de la ideología anticomunista inherente a ambas plantas, la planta de caucho aparecía también en una de las pinturas ejecutadas por Alexandr Laktionov, en 1952, “El nuevo apartamento”.

En la escena de Laktionov, una familia celebra con alegría la entrada a su nuevo hogar. La pintura, alegoría de la entrada de la propiedad privada, supone una visión alejada de las viviendas comunales que habían formado parte del imaginario soviético unas décadas antes. Entre los elementos que componen la escena: múltiples enseres personales, juguetes para los niños, una pila de



libros amontonados, un retrato de Stalin como una mercancía más y, en la parte principal de la escena, una planta de caucho.

Imagen 100. Alexander Laktionov. *El nuevo apartamento*. 1952.

Continúa Boym en su argumentación respecto a los usos del geranio, que estas plantas eran principalmente destinadas a la extracción de aceites etéreos para la

¹⁷³ BOYM, SVETLANA (1994) “Common places. Mythologies of everyday life in Russia”. Harvard College. USA. Citado en: BUCK-MORSS, SUSAN (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de las utopías de masas en el Este y el Oeste*. Antonio Machado. Madrid.

elaboración de dulces y perfumes. Esta fue la razón principal por la que ambas plantas fueron purgadas y erradicadas en la época de Stalin, en otras palabras, el “crimen”, tanto de las plantas domésticas de caucho como de los geranios, era que tenían un valor de uso improductivo y por tanto, se les presuponía una connotación burguesa.

Estos ejemplos en torno a la carga ideológica implícita en dos elementos tan aparentemente inofensivos como unas plantas de caucho, o unas macetas de geranios, suponen una anécdota curiosa que podría pasar por mera curiosidad en este trabajo; pero el argumento comenzado por Buck-Morss nos sirve en nuestra investigación para solapar y re-leer una imagen (monumental) que pasó desapercibida y contiene estas cargas políticas ocultas en lo que parecen ser elementos decorativos, y que se desvelará, tras lo apuntado, con una poderosa significación.

5.3 El castillo de Cecilienhof.

La imagen a la que nos referimos tuvo lugar en el castillo de Cecilienhof, en 1945, durante la conferencia de Postdam. Las estancias del castillo fueron completamente redecoradas, para ajustarse al gusto de los distintos líderes de las fuerzas aliadas: Iosif Stalin, Winston Churchill, y Harry S. Trumman.

La entrada principal al recinto tiene un espacio circular, que por encargo del propio Stalin fue adornado para la ocasión, no con una estatua que recibiera a los invitados, sino con una estrella roja compuesta de flores de geranio.

Desde luego, la composición podría ser considerada una decoración trivial, ornamental, pero tratándose de una convergencia entre los países Aliados, (Rusia, USA, Reino Unido) tras haber derrotado a los países del Eje, podemos releer la estrella de geranios como un monumento simbólico, algo que décadas antes hubiera sido visto desde el punto de vista estético-político como un símbolo de traición ideológica (por parte de la Rusia soviética en relación a lo anterior comentado), la imagen contiene dos elementos antagónicos. Continuando el argumentario mencionado por Boym y Buck Morss, en torno a estas flores, la imagen, aunque codificada, es tan representativa y cargada de ideología, que podemos entenderla como un monumento.

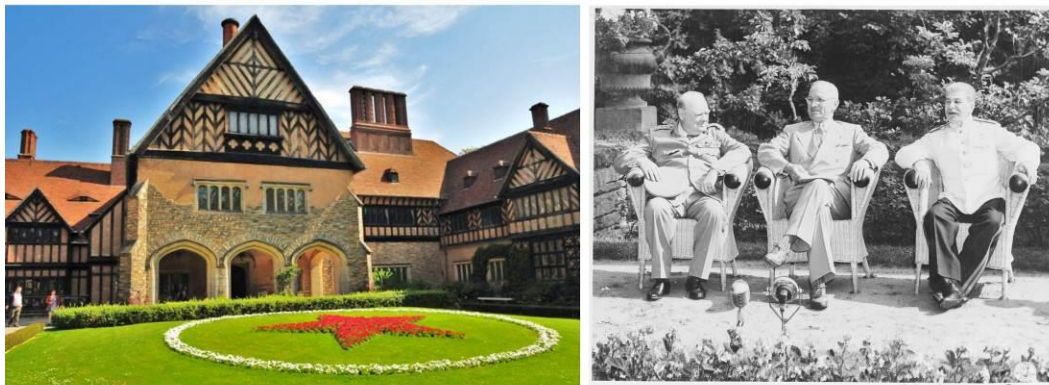


Imagen 101. Castillo de cecilienhof 1945 / Imegen de la conferencia de Postdam 1945.

Podemos resolver que tanto la imagen de los tres mandatarios, difundida por los medios, como la estrella de geranios son el icono (monumental) que condensa esa contradictoria unión que tuvo lugar ese día cita en las estancias de Cecilienhof.

5.4 *Kimilsunga, Kimjongilia.*

En 1965, en pleno auge de la Guerra Fría, paseaban por el Jardín Botánico de Bogor (Indonesia), el líder de Corea del Norte, Kim il Sung y el entonces líder de Indonesia, Sukarno. Determinadas versiones del encuentro¹⁷⁴ cuentan que el líder indonesio al ver que su homólogo norcoreano se detuvo ante una planta que llamaba poderosamente la atención, éste decidió obsequiarle, y desde ese momento, la flor paso a llamarse Kimilsungia.

Años más tarde un científico japonés trabajó para que la flor pudiera aclimatarse a la República Norcoreana y alteró genéticamente la planta para que la etapa de floración coincidiera con la fecha de nacimiento de Kim il Sung. Así se creó también la Kimjongilia, con el mismo patrón, coincidente en floración con el cumpleaños del líder norcoreano, Kim Jong-il.

A partir de estos dos casos particulares la cultura floral en la República Democrática de Corea del Norte, especialmente a través de la Feria de Arte Floral en la ciudad de Pyong Pyan, es un extendido ámbito de producción de ideología hegemónica.

Por nuestra parte, entendemos ambas creaciones florales como monumentos, del mismo modo que pensamos que es innegable su relación como elementos cargados de memoria, como representantes simbólicos concretos. Incluso su

¹⁷⁴ La conversación supuestamente oficial entre Sukarno y Kim il Sung aparece mencionada (sin referencia original) en: AGUIRRE, PEDRO ARTURO (2013) *Historia mundial de la megalomanía*. Ed. Innsfree. (Pág. 130). Pese a la cita de Aguirre, por nuestra parte, pensamos que este relato obedece más a un origen mítico que a la veracidad de los hechos, debido a que no hemos podido contrastar la información.

relación espacio temporal, parece funcionar como un material bastante dinámico en cuanto a su distribución como elemento de propaganda, por tanto quizá sea adecuado considerarlo como un eficaz material monumental.

Sin dispersarnos de nuestro objetivo, podemos entender ambas flores como elementos aparentemente triviales, decorativos, ornamentales y desideologizados, que pueden desvelarse tras su contextualización como útiles, con una finalidad clara y cargados de ideología.

Sabiendo esto, no podemos mantener una mirada despolitizada, por ejemplo, frente a la serie de cuadros florales de Yevgeny Fiks. El autor crea una serie de nueve pinturas titulada *Flower Paintings*, en las que la flor central escogida para todas ellas, es la Kimjongilia. La serie de pintura de Fiks, pese a su apariencia, nada tiene que ver con la pintura floral.



Imagen 102. Yevgeny Fiks. *Flower paintings*. 2008.

No quisiéramos, tras haber acotado este asunto desde el caso de los geranios de Cecilienhof , la kimilisungia y la kimjongilia, que pareciese que nuestra intención aquí sea desvelar la ideología de la decoración floral; querríamos apuntar sin embargo, que determinados materiales¹⁷⁵, sí parecen señalar en su constitución, una postura ideológica implícita, y se ubican (a veces sin pretenderlo) en un determinado relato histórico, en un contexto concreto .

¹⁷⁵ Sería interesante pensar en un Vademécum Ideológico de Materiales Monumentales, como posible tema de estudio.

El formato monumental, tal vez, como formato mismo (estatuario, escultural) es fácil de identificar ideológicamente, nos referimos, a que lo asumimos y analizamos en sí mismo, como un elemento que de por sí representa (una ideología, un héroe, una batalla, un tema alegórico).

Mientras que pareciera que en las sociedades contemporáneas estos fines parecen escoger ahora otros canales¹⁷⁶ menos identificables y aparentemente desprovistos de sentido, y que como espectadores solemos consumir de manera despolitizada.

5.5 Las construcciones invisibles. (Des)-velar la ideología.

La transmisión de ideología, de valores culturales o la permanencia de la memoria, adoptan en numerosas ocasiones, como hemos visto, formatos de lo más diversos.

Los himnos, trajes, estampados, mobiliario, equipos deportivos, etc. Casi cualquier elemento que compone la construcción de la vida puede ser un soporte idóneo para este cometido. Los detalles más mínimos que componen

¹⁷⁶ De los canales de transmisión de la memoria colectiva habla ampliamente Peter Burke. Burke distingue cinco canales de transmisión de memoria colectiva efectivos. El primero pertenece a la tradición oral, segundo el lenguaje escrito en toda su amplitud (diarios, memorias, libros de historia, etc.), en tercer lugar estaría los canales visuales (las imágenes como postales, fotografías, pinturas, películas, etc.). En cuarto lugar, las acciones o representaciones colectivas en toda su amplitud, tales como bailes, rituales, manifestaciones, congregaciones, etc. Y por último en quinto lugar estarían los espacios, (paisajes, calles, plazas, monumentos, etc.) BURKE, PETER (2000) *Formas de historia cultural*. Alianza Editorial. Madrid. (Pág.70-76)

nuestra realidad están a veces cargados de este tipo de constantes, ideológicas, políticas, de memoria, etc.

En este sentido, el artista vasco Asier Mendizábal ofrecía una interesante lectura que consideramos interesante transcribir, acerca de un tema tan aparentemente trivial como relevante: las monedas de euro.

“Cuando en 2002 la Unión Europea materializa su moneda única, el euro, comienza a quedar claro que lo que era símbolo de un proyecto compartido, va a acabar tomando el lugar del proyecto mismo.

Los billetes que empezaron a circular en Enero de ese mismo año renunciaban sin que llamara excesivamente la atención a una cualidad hasta entonces nunca desdeñada del papel moneda, al contrario de las monedas cuya materialidad física aún recuerda su origen como medida exacta en plata u oro del valor representado, el billete apela necesariamente a un consenso.

El valor facial, el valor representado en la denominación del billete, apela a un contrato comunitario, una aceptación por parte de toda una comunidad del valor asignado a un documento de cambio que circulará como pagaré. Nada como vincular este valor a los símbolos más prestigiosos de esa comunidad para disipar la duda sobre la ilusión que el dinero sostiene y que sostiene al dinero.

Cada banco nacional emite estos papeles grabados con motivos asociados a lo más excelente de la sociedad en los campos de la historia, la política y sobre todo la cultura. Son casi siempre retratos de personajes ilustres, los que cumplen esta función simbólica, pero incluso cuando los motivos son puramente alegóricos, reproducen estas alegorías mediante obras de arte, reconocidas y reconocibles.



Imagen 103. Billetes de euro.

Los motivos representados prestigian al dinero, a través de la cultura y al mismo tiempo la propia selección de estos motivos, determina la cultura hegemónica misma, oficializando la centralidad de los motivos elegidos en el relato identitario.

Cuando se decide el imaginario que sostendrá al euro, se renuncia a apelar a estos motivos graves, pero no por ello deja la representación de los nuevos billetes de desvelar, a su pesar, el síntoma de su época.

Había que evitar una imposible negociación, que tuviera que decidir la selección de personajes reales, que simbolizaran los valores de toda la Unión... ¿Un músico alemán? ¿Un pintor francés? ¿Un filósofo griego?... Una representación alegórica procedente de la historia del arte, aparentemente una solución más neutra, hubiera supuesto un problema aún mayor. ¿El Partenón, los burgueses de Calé, el Guernica de Picasso?... Los billetes de euro salvaron el problema apelando a la alegoría y a la historia del arte, sí, pero de manera claramente más débil.

La imagen de una puerta en el anverso sería una metáfora de la apertura y la cooperación, en el reverso figuraría un puente como metáfora de la comunicación entre las naciones. Cada valor representa estos dos motivos en los diferentes estilos canónicos de la historia del arte, concretamente de la arquitectura.

Los cinco euros muestran una puerta y un puente romanos, el de diez románicos, góticos, renacentistas y modernos van señalando la progresión de valores, hasta el de quinientos, en un estilo indeterminado, apropiada caricatura de lo contemporáneo.

Lo significativo es que ninguno de los motivos elegidos es una construcción real, todos los ejemplos son representaciones ideales de cada uno de los estilos arquitectónicos aludidos, condensando sus cualidades más estereotípicas, pero del todo inexistentes en el mundo real, evitando así suspicacias en la elección.



Imagen 104. Propuesta Banco central Noruego. Estudio Snøhetta. 2014

Si algo desea representar en el imaginario desplegado por la moneda europea es la idea de consenso. Si algo muestra, a modo de involuntario síntoma, es su querencia por la obra pública, por las grandes infraestructuras acometidas con el dinero público.”¹⁷⁷

En 2014 el Banco Central Noruego convocó un concurso para los nuevos diseños de los billetes nacionales que entrarán

en curso legal a partir del año 2017. Los diseños ganadores fueron realizados por el estudio Snøhetta para la parte posterior y el estudio Metrical System para la parte frontal de los billetes.

El diseño de Snøhetta va un paso más allá de la alegoría mencionada en los billetes de euro por Asier Mendizabal, o incluso en las imágenes alegóricas

¹⁷⁷ Transcripción de la lectura de Asier Mendizabal en 2013 durante las *Jornadas de la Imagen XX*. Ca2m. Móstoles.

que forma parte de la propuesta de la parte frontal de los futuros billetes Noruegos.

La propia convocatoria del banco noruego señalaba unas pautas para los diseñadores, en cuanto a la línea temática asignada a cada valor monetario. Para el billete de 50 coronas el tema asignado era: “lo que nos une”, para el de 100: “lo que nos lleva por el mundo”, para el de 200: “lo que nos da de comer”, para el de 500: “lo que nos da bienestar” y para el de 1000: “lo que nos lleva más lejos”. La propuesta en si misma da cuenta de la imagen de consenso que se solicita. Los ejemplares ganadores sin embargo, dan cuenta de la problemática y del recurso aún más codificado que en el caso de los mencionados billetes de euro.

La propuesta ejecutada mediante bandas geométricas de color, parece corroborar lo que Mendizábal apuntaba respecto a la idea de consenso, una indefinición sintomática de una querencia imposible de resolver, que en este caso se convierte casi en caricatura de lo irreconocible.

Incluso en este caso, de aparente indefinición, queda patente la intención de transmisión de las ideas de: “lo nacional como asunto propio”, la defensa de una cultura mítica (vikings) y la exaltación patriótica- conquistadora. Todos ellos valores ideológicos y memorias concretas canalizadas en un sutil dispositivo, lejos de la grandiosidad y pesada materialidad del tradicional monumento.

PARTE II.

DESTRUCCIÓN

6 DESTRUCCIÓN Y VIOLENCIA.

6.1 Revisar la destrucción.

Alois Riegl en su fundamental ensayo *El culto moderno a los monumentos*, descarga un alegato contra la destrucción monumental:

“Las manifestaciones de destrucción (deterioro prematuro) en la obra humana reciente nos desgarran tanto como las manifestaciones de creación recientes (restauraciones exageradas) en la obra antigua. Lo que complace al hombre contemporáneo de comienzos del siglo XX es más bien su ciclo natural de creación destrucción en toda su pureza, así como percibirlo con toda claridad. Toda obra humana concebida así como un organismo natural en cuya evolución nadie debe intervenir; este organismo ha de gozar libremente de su vida y el hombre puede, como mucho, preservarle una muerte prematura. Así el hombre contemporáneo ve en el monumento una parte propia de su vida y considera toda injerencia en el tan desagradable como en el caso de tratarse de su propio organismo. Parece que se confiere al imperio de la naturaleza, incluso su aspecto destructor y desintegrador, que se interpreta como permanente renovación de la vida, el mismo derecho que al imperio creador del hombre. Por el contrario, lo que ha de ser evitado de modo riguroso como algo censurable, es el quebrantamiento arbitrario de aquella norma, esto es, la intervención de la creación en la destrucción y viceversa, el que la mano humana interrumpa la actividad de la naturaleza, lo que casi nos parece un impío sacrilegio, y el que las fuerzas naturales destruyan prematuramente la creación humana...”¹⁷⁸

¹⁷⁸ RIEGL, ALOIS (1987) *El culto moderno a los monumentos*. Ed. Visor Madrid. (Pág. 51-52).

Riegl entiende el monumento de un modo autónomo, ajeno a las cuestiones sociales o políticas en las que se inscribe, dando por asumido que el respeto hacia el mismo es una cuestión cuasi ética y otorga en exclusividad el poder de su destrucción a la naturaleza, la cual entiende también desde un punto de vista romántico.

En este sentido critica la restauración de los elementos, sacralizando en exceso tanto el monumento como la acción de la naturaleza. Ambos parecen según los escritos de Riegl, obedecer a leyes exentas del territorio humano.

“Sólo una cosa se ha de impedir de modo categórico desde un punto de vista del valor de antigüedad: la intervención arbitraria de la mano humana en el estado actual del monumento, pues éste no debe sufrir adicción, ni sustracción, ni restitución de lo que las fuerzas naturales han destruido al correr del tiempo, ni eliminación de lo que por las mismas causas se ha incorporado al monumento, alterando así su forma originaria. La impresión liberadora y pura de una destrucción debida a leyes naturales no debe verse perturbada por la adición de una creación incorporada de modo arbitrario. El culto al valor de la antigüedad condena según esto toda destrucción violenta del monumento causada por la mano humana como una sacrílega intromisión en la actividad erosionadora de las leyes naturales¹⁷⁹...”

¹⁷⁹ Ibíd. Pág. 53

Dejando de lado la visión romántica de Riegl, a nuestro juicio, hablar de la destrucción monumental implica tomar una posición, en primer lugar, en torno al modo en que asumimos la violencia.

Son numerosos los estudios que históricamente argumentan en pos del rol negativo de la misma, sin atender a las causas que la fundamenta o el origen que la provoca. Como ya hemos visto, la violencia y exclusión que incorporan y generan las construcciones monumentales no son cuestiones desdeñables. Hablar del estallido de violencia supone hablar también de un fracaso de la convivencia, de la ruptura de los consensos.

Según Harry Pross, cuando en la sociedad estalla la fuerza bruta es que han fallado las regulaciones simbólicas de la coexistencia. Cuando se hace uso de la violencia física es que la violencia de los símbolos no puede garantizar ya la indemnidad corporal. Por eso la crítica, según Pross, debe dirigirse a las violencias que actúan en los signos y en los órdenes, en la participación y distribución de la comunicación, en el orden político básico¹⁸⁰.

Un segundo punto de análisis esencial, a la hora de analizar la destrucción monumental, es el cuestionamiento de lo que acordamos por entender como violencia, sobre todo en lo que Pross avecina como “orden político básico”.

Cuenta Liliana Albertazzi que visitando el taller de Jean Francoise Demeure, encontró la frase “Tu lo borras y yo vuelvo a empezar” en varias de sus obras. Demeure le contó que unos años atrás, en una de las salidas al norte de Paris,

¹⁸⁰ PROSS, HARRY (1983) *La violencia de los símbolos sociales*. Ed. Anthropos. Barcelona.

había un grafiti en una fachada de la ciudad anunciando esas palabras. El grafiti desaparecía y volvía a aparecer invariablemente¹⁸¹.

Esta fricción de escritura versus borrado pone de relieve la contienda que el anónimo parisino mantenía con el establishment y la tensión y disputa por la esfera pública, así como el control de sus imágenes. Se escenifica a través del caso tanto la violencia necesaria por parte del individuo (que decide saltarse las normas e imponer su firma), como la implacable respuesta por parte del sistema para su pronta eliminación.

Siguiendo en este sentido Slavoj Žižek establece dos categorías de violencia¹⁸² una subjetiva y otra objetiva, una que es más visible (la de los “malvados”, los agentes sociales, los aparatos disciplinados de represión, las multitudes fanáticas) frente a otra que es sistémica, que pasa desapercibida, que está inserta en el estado mismo de las cosas, en la “normalidad”, lo que Žižek llama una violencia inherente.

Podemos ver estas dos categorías de las que habla Žižek en una instalación que el artista chino Zhao Zhao presentaba en 2011 en la galería Chambers de Pekín.

Por un lado una gran estatua de un general realizada en piedra yace destruida en el suelo de la galería. La estatua rota en pedazos parece aludir a esa violencia visible, de la multitud fanática, que arrasa y destruye elementos a su paso, que rompe visiblemente la normativa vigente.

¹⁸¹ ALBERTAZZI, LILIANA (2001) *Tú lo borras y yo vuelvo a empezar*. Ed. Diputación de Pontevedra. (Pág. 44)

¹⁸² ŽIZEK, SLAVOJ (2013) *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Ed. Austral. Barcelona.



Imagen 105. Vistas de la instalación de Zhao Zhao en la Galería Chambers. 2011.

En la sala contigua, Zhao presenta unos sencillos cuadros con composiciones y colores básicos que representan uno de los juegos más populares y tradicionales establecidos en China, el ping pong.

Las pinturas de Zhao, armónicamente ordenadas, parecen aludir desde esas imágenes casi heráldicas a un reglamento, una normativa de un juego conocido por todos. A través del ping-pong podríamos pensar en un acuerdo, en la idea del consenso, que se asume e impone como lo normativo. Esa normalidad de la que hablaba Žižek.

6.2 Fascinación y empatía por la destrucción.

Leonardo da Vinci pasó cuatro años modelando, la que hubiera sido la mayor estatua ecuestre de la historia, un retrato ecuestre del Duque de Sforza. Cuando terminó, el Duque aplazó su fundición en bronce, debido a que entró en guerra con los franceses y el dinero reservado a fundir la estatua, debía ser destinado a la fundición de armas y cañones.

La guerra otorgó la victoria a los franceses que en su entrada a la ciudad de Milán en 1499, se toparon con el gran caballo de Leonardo. Al ver la estatua de arcilla los arqueros franceses, para su divertimento, decidieron hacer pruebas de tiro con ella, destrozándola en su totalidad¹⁸³.

Desde luego que la destrucción del caballo de Sforza no tenía un sentido estratégico militar en sí mismo, pero quizá los franceses sintieron la necesidad de imponerse a la imagen. Esto es, de crear una nueva imagen clave que representará el cambio de régimen de su victoria frente a los milaneses, y quizá esta acción sí obedeciese a una estrategia de poder visual.

¹⁸³ DOVAL, GREGORIO (1994) *Enciclopedia de los hechos insólitos*. Ediciones del Prado. Madrid. (Pág. 11)

Bataille señaló en su ensayo sobre *L'Art primitif de Luquet* que “tanto el niño como el adulto necesitan imponerse a las cosas alterándolas y el proceso de alteración es inicialmente una actividad destructiva: únicamente después del vandalismo de las marcas destructivas existía el reconocimiento por la semejanza y la creación de signos”.¹⁸⁴

Parece existir una involuntaria fascinación por el acto de la violencia, por los actos de destrucción, una mirada hechizada ante las catástrofes y la posterior sensación de renovación que aparece tras ellas. Gaston Bachelard se hace eco de esta sensación:

“Para el hombre que lo contempla, el fuego es ejemplo del rápido devenir y un ejemplo del devenir circunstanciado. Menos monótono y menos abstracto que el agua que fluye, más rápido en crecer y cambiar que el pájaro del nido vigilando día tras día en su zarzal, el fuego sugiere el deseo de cambiar, de atropellar el tiempo, de empujar la vida hasta su término, hasta su más allá. La fascinación es entonces verdaderamente arrebatadora y dramática; ella ensancha el destino humano; une lo pequeño y lo grande, el hogar y el volcán, la vida de una hoguera y la de un mundo. El ser fascinado escucha la llamada de la pira. Para él, la destrucción, es algo más que un cambio: es una renovación.”¹⁸⁵

¹⁸⁴ BATAILLE, G. (1969) “El arte primitivo” En: G.BATAILLE *Documentos*. Ed. Monte Ávila. Caracas. (Pág. 110).

¹⁸⁵ BACHELARD, GASTON (1965) *Psicoanálisis del fuego*. Alianza. Madrid. (Pág. 32-33)

A este hechizo provocado por la destrucción, le sumamos la sensación de pertenencia a la masa y a su capacidad y pulsión destructora que señala Elías Canetti:

“Se habla a menudo del impulso de la destrucción de la masa; es lo primero que en ella salta a la vista y se puede advertir que se encuentra en todas partes, en los países y las culturas más variadas. Si bien se trata de un hecho comprobable que se desaprueba, jamás se explica satisfactoriamente.

Preferible la masa destruye casas y cosas. Ya que muchas veces se trata de objetos frágiles como cristales, espejos, jarrones, cuadros, vajillas, se tiende a creer que sería justamente esta fragilidad de las cosas lo que incita la masa a la destrucción, el fragor de la vajilla o los escaparates hechos añicos, contribuye en buena medida a su encanto: son los vigorosos vagidos de una nueva criatura, los gritos de un recién nacido. Que sea tan fácil provocarlos aumenta su popularidad; todo grita al unisonó y el tintinear es el aplauso de las cosas. Una particular necesidad de este tipo de estruendo parece existir al comienzo de los acontecimientos, cuando la masa esta todavía compuesta por un número bastante reducido de elementos y cuando no ha sucedido aún casi nada. El rumor promete el anhelado refuerzo y es un feliz presagio de lo que sucederá a continuación. Pero sería erróneo creer que la facilidad de romper objetos es el hecho decisivo. Se ha comenzado con esculturas de dura piedra y no se ha cejado hasta dejarlas mutiladas e irreconocibles. Los cristianos destruyeron cabezas y los brazos de dioses griegos. Reformadores y revolucionarios hicieron bajar de su pedestal las imágenes de los santos, a veces desde alturas consideradas como peligro mortal, y más de una vez la piedra que se procuraba triturar era tan dura que no se conseguía destrozarla por completo.

La destrucción de las imágenes que representan algo es la destrucción de una jerarquía que ya no se reconoce. Se atacan así distancias habituales, que están a la vista de todos y rigen por doquier.

La expresión de su permanencia era su dureza, han existido desde hace mucho tiempo, desde siempre, según se cree, erguidas e inamovibles; y era imposible aproximarse a ellas con intención hostil.

Ahora están caídas y quedaron hechas escombros. La descarga se ha consumado en este acto.”¹⁸⁶

La nota de Canetti pese a su poética parece apuntar a una empatía con la masa y con sus acciones destructivas. Una sensación de pertenencia que apunta a la colisión de una mayoría (la masa, la turba, el movimiento, el cambio, la destrucción) contra una minoría (el poder, lo inamovible, lo estático, las estatuas), y de la cual como lectores nos provoca una identificación afectiva difícil de eludir.

6.3 *Invertir.*

Pensamos que la modificación de un monumento, por mínima que esta sea¹⁸⁷, altera su totalidad y es el primer paso hacia su destrucción.

¹⁸⁶ CANETTI, ELIAS (1977) *Masa y Poder*. Ed. Muchnik. Barcelona. (Pág. 13-15).

¹⁸⁷ En 2006 el artista Karmelo Bermejo realizó una pieza titulada *Aportación matérica a una escultura* en la que añadió cinco kilos de bronce fundido sobre el pie de una escultura pública del lehendakari Aguirre en la ciudad de Bilbao. La aportación de Bermejo alteraba la composición general de la estatua, aunque la forma añadida era una masa informe sobre el pie de la estatua, añadía un ente extraño de significado sobre ella.

En primer lugar, deberíamos apuntar a la jerarquía que existe de manera implícita en una composición monumental. Como ya hemos señalado anteriormente, la construcción de un monumento es una forma de preservar y constatar una memoria, subrayarla, ponerla por encima de las demás y darle un cuerpo material que ha sido tradicionalmente formalizado a través de la estatua. Entendamos por esto un soporte o peana sobre el que se levanta una estatua. Existe *per se* una jerarquía asociada a esta constitución formal del monumento tradicional, su pedestal o basamento¹⁸⁸ sobre el que se coloca posteriormente la estatua. Este orden de las cosas recalca y pone de relieve una forma (un orden) de ver el mundo.

El fin último de este tipo de monumentos a los que estamos aludiendo es congregar a una multitud en torno a sí. La posición elevada de las estatuas sobre la peana o el pedestal aseguran la visibilidad simultánea por todos los individuos de la masa.

¹⁸⁸ “Como ocurre con cualquier otra convención la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales, si bien pueden aplicarse a una diversidad de situaciones. Parece que la lógica de la escultura es inseparable de la del monumento. En virtud de esta lógica, una escultura es una representación conmemorativa. Se asienta en un lugar concreto y habla en una lengua simbólica acerca del significado o uso de ese lugar. La estatua ecuestre de Marco Aurelio es uno de tales monumentos, erigida en el centro del Campidoglio para representar con su presencia simbólica la relación entre la Roma antigua, y la sede del gobierno de la Roma moderna, renacentista. La estatua de Bernini La conversión de Constantino, situada al pie de la escalera del Vaticano que conecta la basílica de San Pedro con el corazón del papado es otro de tales monumentos, un hito en un lugar concreto que señala significado/acontecimiento específico. Dado que funcionan así en relación con la lógica de la representación y la señalización, las esculturas son normalmente figurativas, verticales, y sus pedestales forman una parte importante de la escultura, puesto que son mediadores entre el emplazamiento y el signo representacional. No hay nada muy misterioso acerca de esta lógica; comprendida y establecida, fue la fuente de una tremenda producción escultórica durante siglos de arte occidental. Pero la convención no es inmutable, y llegó un momento en que la lógica empezó a fallar. A finales del XIX asistimos al desvanecimiento de la lógica del monumento.” KRAUSS, ROSALIND E. (2009) “La escultura en el campo expandido”. En: KRAUSS, ROSALIND E. (2009) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Ed. Alianza Forma. (Pág. 292-293)

Según Asier Mendizábal la propia peana se funde con la masa¹⁸⁹. Por contigüidad sugiere una relación entre la masa y la base, y recuerda molestamente a la idea de Baudrillard de que la masa es “una toma de tierra que absorbe toda la energía social, pero no la refracta. Absorbe todos los signos y todo el sentido, mas ya no devuelve ninguno. Absorbe todos los mensajes y los digiere.”¹⁹⁰ Sobre esta base (pedestal/pueblo) se levantan las estatuas, metáfora de la autoridad del homenajeado sobre el pueblo llano, ya que es ésta y no otra la alegoría implícita en cualquier monumento de este tipo.

Alterar este orden, por tanto, es de por sí un modo de alterar o romper esta normatividad implícita.



Imagen 106. Do Ho Suh. *Public Figures*. 1999.

Esta reflexión de la que partimos junto a Mendizábal, quizá es más visible en una propuesta que el artista surcoreano Do Ho Suh instaló en un espacio público en Brooklyn, de la ciudad de Nueva York en 1999. La propuesta de Suh, “Public figures”, consistía en una gran pedestal en cuya parte superior

¹⁸⁹ MENDIZABAL, ASIER (2014) *Toma de tierra*. Carreras Múgica. Bilbao. (Pág. 40)

¹⁹⁰ BAUDRILLARD, JEAN (1978) *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Ed. Kairos. Barcelona (Pág. 30)

no había nada. Las figuras homenajeadas se encontraban, sin embargo, bajo él. En la parte inferior del basamento pétreo centenares de figuras, representadas en posición de soportar la carga del monumento, sostenían la pesada forma. Un sencillo ejercicio de inversión¹⁹¹ formal que visibiliza de una manera notable lo anteriormente comentado.

En 1992 Rogelio López Cuenca formaba parte del colectivo Agustín Parejo School, con el cual formuló un proyecto¹⁹² sobre la estatua del marqués de Larios, ubicada en la ciudad de Málaga.

El propósito de este fallido proyecto era la restitución temporal de la acción anónima y masiva que, el 14 de Abril de 1931, derribó la estatua del aristócrata con motivo de la proclamación de la Segunda República.

Tras su derribo fue arrastrada por las calles de la ciudad y finalmente arrojada al mar en el puerto. En su lugar se colocó la estatua del obrero anónimo, que originalmente está situada a los pies del monumento como motivo ornamental a la altura del pedestal. Con este simple movimiento, el significado de la escultura cambiaba por completo, invirtiendo los roles de clase implícitos en la obra.

¹⁹¹ Sobre la inversión hay una interesante obra audiovisual del artista Lituano, Deimantas Narkevicius, *Once in XX century* (2004). En la obra Deimantas invierte el sentido de la filmación de una película de la retirada de una estatua de Lenin en la ciudad de Vilnius. Al ver el film parece que está siendo colocada y la multitud alaba la acción. Sobre esta pieza véase: ROELSTRAETE, DIETER (2008) “La función *repeat*. Deimantas Narkevicius y la memoria.” En: NARKEVICIUS, DEIMANTAS (2008) *La vida unánime*. Ed. MNCARS. Madrid. (Pág. 76)

¹⁹² VICENTE ALIAGA, J. (2011) “Entrevista realizada por Juan Vicente Aliaga. Rogelio López Cuenca”. En: J.VICENTE ALIAGA, G. PICAZO *Exercicis de memoria*. Ed. Centre d’Art La Panera. Lleida. (Pág.56-63)

Por nuestra parte, nos gustaría apuntar que el conjunto monumental incluía una tercera figura, que en ningún momento se mueve de su posición. La figura a la que nos referimos es una figura femenina que lleva en sus brazos a un bebé. Nos parece importante y llamativo señalar el “no movimiento” de esta figura en ninguna de las dos composiciones apuntadas.



Imagen 107. Agustín Parejo School, Larrios. 1992.

Tras el fin de la guerra civil y la victoria del bando sublevado, la estatua del marqués fue recuperada y devuelta a su lugar primigenio, hasta nuestros días.

La idea de Rogelio era hacer un ejercicio, temporal, de memoria. Volver a situar el monumento en un periodo “revolucionario”, recrear lo que había sucedido en la historia, para que no cayera en el olvido. Rogelio pretendía de nuevo invertir la composición de la estatua, con toda la significación que eso conlleva.

Finalmente no obtuvo el permiso y no pudo realizarlo. Tal vez los encargados de otorgar ese permiso consideraron que esa acción era una “ofensa”, o que estaba cargada de incitación a la insurrección y violencia iconoclasta, pero es obvio que debemos pensar en la propia violencia que supone la presencia, todavía hoy, de la figura del marqués dominando la plaza con el obrero a sus pies.

6.4 Superponer.

El Monumento al Ejército Soviético en Sofía fue construido en 1954, en honor de la victoria sobre los nazis en la II Guerra Mundial.

Hoy en día, este monumento es objeto de controversia entre los grupos políticos de izquierda y de derecha. Recientemente, un grupo de activistas de derecha inició una discusión en la sociedad búlgara, sobre si el monumento debería ser demolido o no.



Imagen 108. Monumento al Ejército Soviético en Sofía. Bulgaria.

La noche del viernes 17 de Julio de 2011, el monumento “dejo de existir”, un grafitero desconocido transformó el monumento, convirtiendo a sus protagonistas en héroes de tebeo, dando así rienda suelta a su imaginación.

Un *Superman* con pistola en ristre arenga a sus compañeros para la batalla,



delante, un *Papá Noel*

con prismáticos y

ametralladora otea el

horizonte y en la

misma escena, Ronald

McDonald mira

absorto mientras

levanta un brazo.

Otros personajes de

Imagen 109. Monumento vandalizado en Sofía (Bulgaria) 2011.

esta extraña agrupación son

Joker, el antagonista de Batman, y el fiel escudero de éste último, Robin, por no mencionar al Capitán América, todo un sacrilegio en un monumento soviético.

El bromista desconocido también transformó en estadounidense la bandera soviética que se agita por encima de los ya ex-soldados rusos, originalmente representados antes de entrar en batalla con las fuerzas nazis hace más de 60 años.¹⁹³ Además argumentó su acción, declarando con las palabras escritas en el pedestal: “Andando con el tiempo”.

¹⁹³“Un grafitero convierte en Bulgaria una estatua soviética en héroes de tebeo” En: *Diario ABC*. Edición digital. Día 21/06/2011. [Fecha de consulta: 30/06/2011.]
<<http://www.abc.es/20110621/internacional/abci-grafitero-bulgaria-estatua-sovietica-201106211345.html>>

El monumento, construido el 1954, se convirtió en cinco días en toda una atracción turística tanto para los búlgaros como para los extranjeros que hacían cola frente a la “intervención” para hacerse fotos.

Las autoridades locales en corto periodo de tiempo devolvieron la estatua a su estado primigenio. Este suceso, aunque breve, muestra de manera indiscutible la facilidad de eliminar y transformar el mensaje y los valores que trata de transmitir un monumento.

En el fondo, se plantea aquí la fácil mutabilidad de los monumentos que aspiraban a través de su consistencia material a una durabilidad. Del mismo modo demuestra la tremenda facilidad de crear una “nueva imagen monumental”, que para muchos, sobre todo para algunos habitantes de Sofía, es una imagen difícil de olvidar y quedará archivada en la memoria e inserta ya en el imaginario colectivo.

6.4.1 Chemnitz bleibt rot!

El 16 de agosto d 2005 el partido de extrema derecha alemán NPD convocó una manifestación bajo el lema “Fremdarbeiter stoppen – Arbeit für Deutsche” (Stop a la inmigración, trabajo para los alemanes), en la ciudad alemana de Chemnitz¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Diario digital Mittledusche Zeitung 16/08/2005. Disponible en línea en: <http://www.mz-web.de/politik/extremismus-attacke-von-linken-gegen-npd-demo-in-chemnitz,20642162,19238628.html> También crónica de la manifestación en: <http://de.indymedia.org/2005/08/125314.shtml>



Imagen 110. Estatua de Karl Marx en Chemnitz el 16 de agosto de 2005.

El recorrido de la manifestación comenzaba desde la Estación central, hasta el conocido monumento a Karl Marx¹⁹⁵, donde se precedería a la lectura de un manifiesto por parte de los organizadores del NPD.

Numerosas organizaciones de izquierda se movilizaron contra la manifestación bajo el lema *Chemnitz bleibt Rot!*¹⁹⁶. Los manifestantes del NPD tuvieron que ser en todo momento escoltados por la policía, al llegar al final del recorrido, los militantes de extrema derecha, bajo la gran cabeza de Marx y acordonados por un enorme dispositivo policial para evitar ser agredidos, parecían

¹⁹⁵ El 6 de Junio de 2014, el pedestal de la estatua de Marx en Chemnitz fue “vestido con una gran camiseta de la selección alemana de fútbol, y los colores de la bandera nacional fueron puestos sobre el rostro del filósofo. Tras la estatua una gran pancarta patrocinada por el grupo Mercedes-Benz rezaba “Fußballfans aller Länder, wir grüßen euch.” (los fans de futbol de todo el mundo os saludan), en sustitución de la frase original que aparece tras el monumento “proletarios del mundo, uníos”.

http://www.chemnitz.de/chemnitz/de/aktuelles/aktuelle-themen/gallery_wm_aktion_marx_100_0_100_0.html

¹⁹⁶ ¡Chemnitz es rojo!.

insignificantes, más aun teniendo en cuenta, que sobre la estatua les esperaba una sorpresa: la estatua de Marx *tenía una opinión propia*.

Una gran pancarta había aparecido situada a modo de pañuelo sobre la cabeza de Marx, en la que se podía leer de manera clara y contundente: “Hier ist kein Platz für Neonazis NPD raus!”¹⁹⁷ La lona y el texto que sobre ella aparecía inscrito parecían remitir directamente a recalcar el pensamiento que el propio pensador alemán tenía sobre dicha manifestación. La estatua aunque estática, parada e inmóvil, pareció no quedarse callada ante la situación.

La imagen que dio constancia de dicha manifestación en la prensa resumía compositivamente el resultado fracasado de la misma.

6.5 *Sustituir.*

Family álbum es una serie de fotografías que el artista kazajo Erbossyn Meldivekov presentó en 2009. Se trata de imágenes provenientes de álbumes familiares en las que Meldivekov sitúa, por pares enfrentados, retratos familiares delante de diferentes monumentos representativos de la historia reciente de Kazajistán.

Mientras una de las fotografías es anterior al colapso de la USSR, en la otra se observa cómo se encuentra el monumento tras la caída del régimen comunista y los cambios o modificaciones que ha sufrido con el paso del tiempo, hecho

¹⁹⁷ No hay lugar para neonazis, ¡NPD fuera!

que se remarca ya que los personajes que aparecen en escena son los mismos en ambas fotografías.



Imagen 111. Erbossyn Meldibekov. Family Album. 2009.

En todas las fotografías se aprecia la transformación que han sufrido los monumentos, en su mayoría cambiando completamente la temática, el estilo de representación y los motivos del monumento. En otras observamos que el pedestal o la estructura arquitectónica que sostenía a las estatuas se mantienen estables, pero vacío, mientras los personajes que aparecen retratados en la fotografía avanzan en edad o aumenta o disminuye su estructura familiar. Se visibiliza con esta serie de Meldibekov, la fragilidad del monumento. Pese a la dureza y estabilidad de sus materiales, su durabilidad es a veces incluso inferior a la de una vida humana.

Esta sustitución de los motivos monumentales es una práctica habitual tras un cambio de régimen o sistema. El artista ucraniano Mikola Ridnyi da buena cuenta de ello en su instalación *Monuments/Plattforms*. La instalación de Ridnyi se compone de una serie de esculturas realizadas en granito de pequeñas maquetas a escala de los pedestales de algunos de los monumentos más importantes de la figura de Lenin que están vacíos.

Completa la instalación con una película, en la que unos obreros están desmantelando un monumento de la época soviética en la ciudad de Jarkov. Paradójicamente, en el monumento que están desmantelando, las figuras representadas son unos obreros.

La demolición de este monumento incorpora un contexto complejo. Según una conversación mantenida con Mikola Ridnyi¹⁹⁸ hay muchas capas tras de sí: Según Ridnyi la decisión de demoler el monumento tuvo lugar justo antes de la celebración del Campeonato Europeo de Fútbol de la Championship de 2012. Jarkov era una de las ciudades que iba a albergar alguno de los partidos. La demolición del monumento fue parte de una gran campaña de renovación de la ciudad. La explicación de las autoridades de la ciudad fue que la demolición del monumento era importante para borrar el pasado soviético y los vestigios del régimen totalitario, además del sentimiento de vergüenza que la estatua provocaba ante la llegada de los turistas europeos.

En segundo lugar Jarkov fue la capital soviética de Ucrania desde 1918 hasta 1934, y este fue un periodo muy importante para el desarrollo de la

¹⁹⁸ Conversación completa en: <http://www.marioespliego.net/index.php?/textos-text/conversacion-con-mykola-ridnyi/>

vanguardia artística y arquitectónica en la ciudad. Por supuesto este monumento se hizo mucho más tarde, pero fue un importante referente histórico, porque estaba dedicado al Congreso bolchevique celebrado en 1917, en Jarkón, donde fue proclamada la República Soviética Ucraniana.



Imagen 112. Mikola Ridnyi. Monuments and Platforms.. 2013.

El monumento señalado por Ridnyi, situado en una de las plazas centrales de la ciudad de Jarkov, se encuentra hoy eliminado y sustituido por una figura alegórica de una mujer que representa a Europa.

En los últimos años, y desde el surgimiento de las protestas del “Euromaidan” y la posterior sucesión de acontecimientos en Ucrania, numerosas estatuas y símbolos del periodo soviético han sido destruidos y retirados en gran parte del país. Los medios de información occidentales daban buena cuenta de estas retiradas, y en algunos casos eran retransmitidas como imágenes metáfora de una parte del camino hacia la democratización del país y el triunfo de los movimientos sociales.

El 8 de diciembre de 2013, por ejemplo, se produjo una de las imágenes más mediáticas cuando varios manifestantes destruían a mazazos una escultura de

granito rojo del líder bolchevique, que había sido derribada, en una céntrica plaza de Kiev. Tras la caída del gobierno de Yanukovich, y los posteriores cambios en el país, han sido centenares las estatuas de Lenin derribadas a lo largo y ancho de todo el territorio ucraniano. La destrucción de las principales imágenes alusivas al imaginario soviético ha sido destruidas en la mayoría de las ciudades del país y sustituido en no pocos casos, por otras imágenes con un contenido cuanto menos sorprendente. Sorprende, por otra parte, ver que en los últimos meses del año 2015, por ejemplo, se inauguraron en Ucrania decenas de estatuas en homenaje a la figura de Stephan Bandera¹⁹⁹, en la ciudad de Lviv, en el Oblast de Ivano-Frankivsk o en la ciudad de Ternopil por citar varios ejemplos.



Imagen 113. Monumento de Stephan Bandera en Ivano-Frankivsk. 2016.

¹⁹⁹ Bandera fue un destacado líder de la extrema derecha nacionalista ucraniana.

6.6 (Re)situar, (re)leer, (re)instalar.

Con la propuesta de “Lenin on tour” de Rudolf Herz, hemos visto anteriormente el debate que suscita el hecho de resituar en el espacio público una figura monumental en el contexto contemporáneo.

La retirada o recolocación de algunos de los símbolos monumentales y su posterior situación en espacios despojados del privilegio de los lugares emblemáticos de una ciudad, almacenados en depósitos o exhibidos alterados de alguna forma, es uno de los modos de resituar y recontextualizar estos elementos, y propone de por sí una relectura del monumento original.



Imagen 114(Estatua ecuestre de Somoza desmantelada). Parque Nacional de la Loma de Tiscapa. Nicaragua.

En julio de 1979 la multitud hacía caer en Managua una gran estatua ecuestre del dictador Anastasio Somoza, tras la victoria y toma popular del poder por el FSLN. En su lugar, en 1990 se construía una estatua en forma de silueta de Sandino, conocida como “la sombra”. Los restos de la escultura ecuestre de Somoza fueron situados durante un tiempo en el suelo, a los pies de la escultura de Sandino en un conjunto monumental conocido como la loma de Tiscapa. Este lugar, desde donde se domina la ciudad de Managua, fue un adecuado escenario para ilustrar la visión sandinista de la historia nacional, ya que es donde se ubicaba el antiguo Palacio Nacional, donde fue asesinado Sandino²⁰⁰. Los restos del caballo de la estatua del dictador, despezados y tumbados en el suelo conviven con la actualidad del parque histórico, siendo un fuerte antídoto para la amnesia histórica.

En 2010 Fernando Sánchez Castillo presentó su película *Episodios Nacionales. Táctica*, donde un grupo de invidentes reconocía por primera vez algunas de las esculturas del dictador Francisco Franco, que se encontraban guardadas en depósitos, tras haber sido retiradas de los lugares públicos. La película de Fernando incorporaba una lectura interesante en dos direcciones: la primera es la que proponía a los invidentes, mediante el tacto (re)conocer la figura del dictador, y la segunda mostraba a los espectadores de la película el emplazamiento actual de las figuras, hasta entonces mantenido en secreto y protegidas de la mirada pública. La nueva imagen de las estatuas mostraba el lugar periférico en el que se encontraban, desposeídas de su situación privilegiada en lugares principales del espacio público, depositadas en el suelo

²⁰⁰ LACAZE, CATHY (2012) “El FSLN y la “iconización” de Sandino”. *Revista Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien. Icônes d’amerique latine*. N° 98. Toulouse. (Pág. 67)

sin el poder que otorga la altura, y rodeadas de otros objetos olvidados o retirados.



Imagen 115. Fernando Sánchez Castillo. *Episodios Nacionales. Táctica*. 2010.

En 2009 la artista italiana Rosella Biscotti produjo su obra “Le teste in oggetto²⁰¹” que fue presentada en 2012 en la exposición *L’avvenire non può che appartenere ai fantasmi* en el MUSEION de Bolzano²⁰².

Las piezas provenían de un descubrimiento que Biscotti, junto al artista neerlandés Kevin van Braak, había encontrado en una estancia en la ciudad de Roma en los depósitos del Palacio de los Uffizi.

Se trataba de 5 esculturas monumentales (tres retratos de Mussolini y dos del rey Victor Manuel III) que habían sido realizadas para la exposición Universal

²⁰¹ Sobre esta pieza véase BISCOTTI, ROSELLA (2009) *La teste in Oggetto*. Ed. Nomad Foundation. Roma.

²⁰² Sobre esta muestra y el resto de la producción de Biscotti Véase: BISCOTTI, ROSELLA (2014) *Rosella Biscotti*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.

de Roma de 1942, por los escultores Giovanni Prini y Domenico Rambelli, y que finalmente nunca fueron exhibidas, ya que la exposición fue anulada con motivo de la Segunda Guerra mundial.



Imagen 116. Rosella Biscotti. La Teste in oggetto. 2009.

Para la exposición en el MUSEION, Biscotti no expuso las obras originales, sino unos moldes de las mismas realizados en silicona azul. Este hecho plantea diversas preguntas en torno a la propuesta de Biscotti.

En primer lugar el hecho en sí mismo de instalar las estatuas (de una escala monumental) en el suelo (cuando probablemente fueron ejecutadas para estar situadas en altura) es de por sí una relectura y una reposición de las estatuas, colocadas sobre unos pallets, del mismo modo que se encontraban en los depósitos de los Uffizi.

Por otro lado, los moldes de silicona (abiertos), nos plantean aún más una advertencia, junto al título de la exposición (El futuro no puede pertenecer a los fantasmas) que parece señalar el peligro de retorno, de su reproducción, no solo de las estatuas sino tal vez de su ideología.

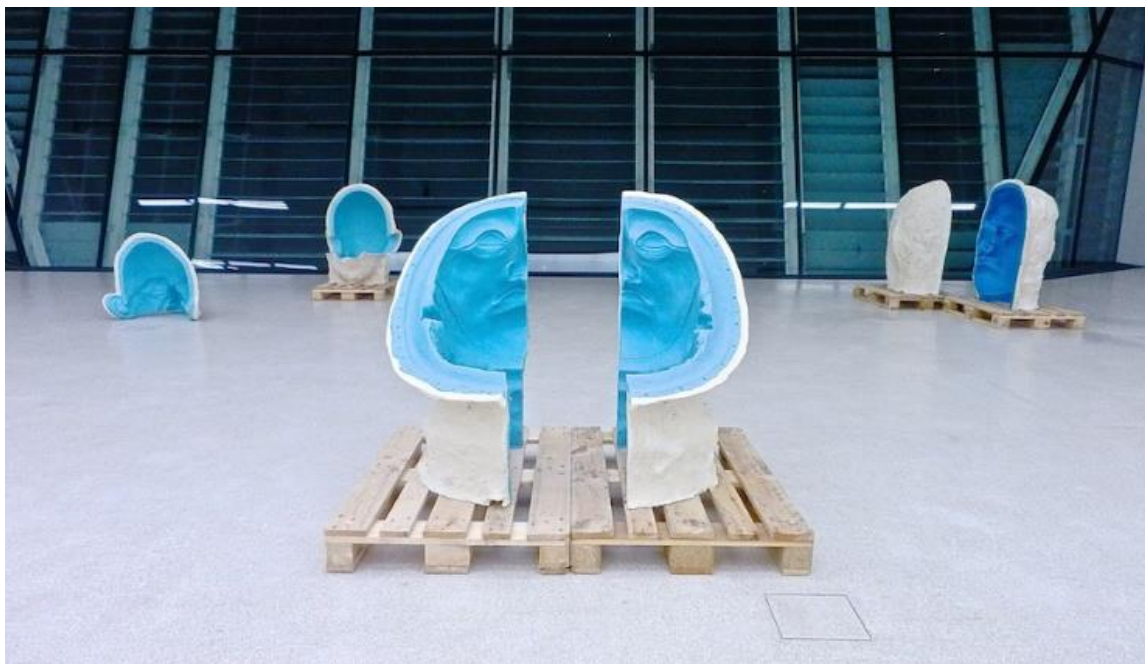


Imagen 117- Rosella Biscotti. Vista instalación MUSEION. 2014.

7 CONSERVACIÓN , OLVIDO, CONVERSIÓN.

7.1 Memorizarlo todo.

José Luis Borges, en uno de sus relatos, narra la historia de Ireneo Funes un hombre cuya capacidad sobrehumana le hacía recordarlo todo:

“Cuando la gente normal percibe tres copas en una mesa; Funes era capaz de recordar todos los vástagos y racimos y frutos que comprende una parra. Sabía las formas de las nubes australes del amanecer del treinta de abril de mil ochocientos ochenta y dos y podía compararlas en el recuerdo con las vetas de un libro de pasta española que sólo había mirado una vez y con las líneas de la espuma que un remo levantó en el Río Negro la víspera de la acción del Quebracho. Esos recuerdos no eran simples; cada imagen visual estaba ligada a sensaciones musculares, térmicas, etc. Podía reconstruir todos los sueños, todos los entresueños. Dos o tres veces había reconstruido un día entero; no había dudado nunca pero cada reconstrucción había requerido un día entero.

No solía escribir, porque lo pensado una sola vez no podía borrarle.

Funes era incapaz de asumir las ideas generales: le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el de las tres y cuarto (visto de frente). Funes discernía cada momento, notaba los progresos de la muerte, de la humedad.

Había aprendido sin esfuerzo el inglés, el francés, el portugués, el latín. Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.”²⁰³

El relato de Borges plantea, desde la ficción, un problema no menos desdeñable en nuestro estudio, como es el problema de recordarlo todo, de memorizarlo todo.

Si extrapolamos el problema de Funes a un problema social, podríamos preguntarnos como sociedad, ¿desde dónde hasta donde abarca nuestra memoria? ¿Desde dónde hasta donde deberían abarcar las políticas de conservación y protección de la memoria?, ¿es posible conservarlo todo o siempre la selección de unos u otros elementos conlleva el rechazo y el olvido de otros?



Imagen 118- Giovanni Battista Piranesi. *Via Appia y Via Ardeatina, en Le Antichita Romane. 1756.*

²⁰³ BORGES, JOSE LUIS (1990) *Ficciones*. Alianza. Madrid.

La idea de conservarlo todo podría convertirse en una distopía, similar a algunas de las imágenes que proponía Piranesi en su *Antichità Romane*, donde los vestigios (de los de arriba) del pasado de distinta índole se agolpan en el espacio sin apenas dejar espacio para el presente o el futuro. Una pesadilla quizá menos grave que la amnesia y borrado que suelen empañar memorias individuales y colectivas (de los de abajo).

Al entender este problema como un dilema acerca de cuáles son o deberían ser los parámetros a seguir para conservar, o no, todas las memorias o monumentos erigidos, nos damos cuenta, que no solo es un problema estético o artístico, sino eminentemente político.

La conservación no es exclusivamente una cuestión de la preservación de la memoria histórica y garante de la identidad cultural, como afirma González-Varas²⁰⁴, sino a nuestro juicio es tanto un modo de generar memorias e identidades culturales, como de rechazarlas o alterarlas.



Imagen 119- Christian Jankowski. Heavy weight history. 2014

²⁰⁴ GONZÁLEZ-VARAS, IGNACIO (1999) *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Ed. Cátedra. Madrid.



Imagen 120 Christian Jankowski. Heavy weight history. 2014

Christian Jankowski presentaba en 2014 su instalación *Heavy weight history* en la Lisson Gallery de Londres. La exposición estaba compuesta por una serie de fotografías y un film de 25 minutos donde Jankowski mostraba al equipo polaco de halterofilia levantando varios monumentos públicos de la ciudad de Varsovia²⁰⁵. El trabajo de Jankowski alude, con esta particular estrategia, al fuerte peso de la historia en el país.

En la película aparecen varias esculturas del pasado socialista de Polonia. El gran retrato del pensador socialista polaco Ludwik Waryński, un gran relieve de Willy Brandt, una estatua de Reagan o la Sirena de Varsovia, emblema de la capital polaca, son algunas de las piezas que aparecen en el film de Jankowski.

²⁰⁵ JANKOWSKI, CHRISTIAN (2014) *Heavy weight history*. Walther König. Köln.

Heavy weight history parece materializar a través de las imágenes la pregunta con la que iniciamos el texto, ¿cuántas memorias podemos “soportar”, si a cada una le corresponde un importante peso?. El film parece constatar, a través de la metáfora del fracasado levantamiento por parte de los atletas, el esfuerzo de “soportar” el peso de la(s) memoria(s), de “llevar encima los recuerdos del pasado”, de la dificultad/ imposibilidad de acumularlo todo y del requerimiento que esto supone.

No es sólo una cuestión de cantidad, sino también de selección. Los cambios políticos incorporan una selección de la memoria, que podemos identificar bien a través de la propuesta de Margret Hoppe que en 2008 presentó la serie *Bulgarische Denkmale* (monumentos búlgaros), una serie de 12 fotografías de distintos elementos emblemáticos del pasado socialista búlgaro.



Imagen 121- Margret Hoppe. *Bulgarische Denkmale*. 2008.

En la serie fotográfica aparecían los depósitos de la galería nacional en Sofía, con numerosas obras, que anteriormente habían ocupado lugares emblemáticos, almacenadas y acumuladas en un estado cuestionable de conservación. Esta serie, en línea con la anterior mencionada de Jankowski, ponía en cuestión aquello que consideramos (o no) patrimonio y merecedor de un lugar en la memoria.

7.2 Rescatar la memoria, exhibir la venganza.

En 2014 el artista croata Igor Grubic presentó, en la exposición “Concrete” en el Museo de Arte de la Universidad de Monash (Australia), su película *Monument*. En una entrevista publicada en el catálogo de la exposición²⁰⁶, el propio Grubic cuenta que su propósito inicial era hacer un documental en torno a los monumentos antifascistas de la antigua Yugoslavia con numerosas entrevistas a los habitantes de la zona.



Imagen 122- Igor Grubic, Monument. 2014.

Tras visitar la zona, y enfrentarse cara a cara con los monumentos, Grubic cambió de idea y decidió hacer una película completamente diferente. El estado actual de algunos de los monumentos, en estado de deterioro,

²⁰⁶ BARLOW, GERALDINE (2014) *Concrete*. Ed. Monash University Caulfield Campus: Monash University Museum of Art. Caulfield. Australia.

destruidos y olvidados, hizo que Grubic repensara el tipo de película que quería hacer, decidiéndose por un tipo de grabación más íntimo, más “metafísico”, según él.

Una parte importante del film de Grubic es la no aparición de personas a lo largo de película, tan solo pequeñas y sutiles referencias en torno a la acción humana y las huellas de sus rastros.

Unas bolsas de plástico en el monumento de Petrova Gora o unas ovejas, con un marcado crotal en sus orejas, deambulan en el monumento de Kosute y funcionan como pistas o huellas que nos permiten ver el rastro humano.

En los cuatro años que Grubic tardó en filmar la película los monumentos atravesaron diferentes estaciones. En un primer momento, el periodo elegido para el rodaje era la primavera. Posteriormente Grubic pensó que algunos de estos monumentos estaban realmente olvidados y decidió filmarlos en las duras nevadas invernales o en la niebla profunda. Otro elemento importante del film es el sonido en su mayoría silencio y con un eco ambiental apenas perceptible.

El interés inicial de Grubic en la película, era rescatar la memoria de los Spomenik, según él mismo comenta, como monumentos del antifascismo y separarlos de su inclusión en la categoría de monumentos socialistas, una diferencia básica y fundamental que, según él, se disipó durante la guerra de los noventa.

Finalmente, la decisión de que la película sea más íntima y metafísica, fue afrontada por Grubic como una posición en la que decidió que el enfrentamiento mismo con las imágenes de los monumentos hoy, debería ser

suficiente para despertar el interés de los espectadores ante estas construcciones y que ese enfrentamiento “per se” llevaría a la búsqueda de la memoria.



Imagen 123- David Maljkovic. *Scenes for the new Heritage*. 2009.

Otro film interesante, en una línea similar, es *Scenes for the new heritage* (2006) una trilogía de David Maljkovic que sucede en uno de los Spomenik yugoslavos, concretamente el de Petrova Gora²⁰⁷, realizado por el escultor

²⁰⁷ “...el primer real interés comenzaba en el hecho de revivir la memoria del lugar del Monumento de Petrova Gora. Este lugar era parte de la memoria colectiva de mi generación, en los años 80 era regularmente visitado por niños de excursión, scouts, etc. Pero mi asistente de cámara por ejemplo, el cual nació en los 80, ni siquiera había oído hablar del monumento de Petrova Gora. Él estaba alucinado cuando lo vio por primera vez. Yo quería saber que había pasado con la memoria y con el patrimonio para dejar de interesar. En este tiempo, en 2003, yo vivía entre Ámsterdam y Zagreb. Visité Petrova Gora una vez y vi que el lugar estaba completamente abandonado. Solo funcionaba para albergar un repetidor de televisión. Yo interpreté esto como un lugar fascinante de ausencia, como un lugar completamente ausente. Después de eso comencé a trabajar en el guion para el video”. Fragmento de una conversación entre Natasa Ilic y David MALJKOVIC que aparece en: MALJKOVIC, DAVID (2007) *Almost Here*. Ed.DuMont Buchverlag, Köln. (Pág. 159-160) (La traducción es mía)

Vojin Bakic²⁰⁸. Las tres películas de Maljkovic suceden en distintas épocas: la primera ocurre en el año 2045, sigue a un grupo que va a visitar el monumento conmemorativo e intentan reflexionar su significado ya olvidado, pero logran descifrarlo.

La segunda, 20 años después, retrata a un joven solitario que aparece con una bola plateada, con la que mediante gestos compulsivos parece estar estableciendo un sistema de comunicación que desconocemos.

La tercera película sucede en un momento temporal indeterminado, donde no sabemos si es pasado futuro. La desconexión temporal provoca también la complejidad de la comunicación con el monumento.

En los tres films de la propuesta Maljkovic pone de relieve la importancia de la conservación, en este caso de un monumento que yace olvidado, como es Petrova Gora. Gran parte de la arquitectura metálica que componía el monumento original se encuentra desmantelada, lo que permite ver la estructura metálica interna y los materiales de protección y aislamiento del monumento, como si de un animal descarnado se tratara.

Al observar el destino de muchas de las estatuas y monumentos en las exrepúblicas soviéticas, o en los países de su influencia, sorprende observar unas pautas que se han repetido en distintos puntos de la geografía oriental.

A diferencia de la suerte que han tenido, por ejemplo, los monumentos de índole franquista en España, que en su mayoría y hasta 2007 habían

²⁰⁸ Véase el número especial dedicado a la obra de Vojin Bakic de la revista: *Novine Galerija* #12. (2007) Zagreb. [Disponible en línea: <http://www.whw.hr/publikacije/index.html> Consultado 05/01/2016]

permanecido en el mismo sitio tras el fin de la dictadura, y que tras esta fecha algunos han sido retirados y almacenados en depósitos o almacenes fuera de la mirada y el debate público. La suerte de muchos de los monumentos que ocupaban los espacios principales durante el régimen socialista, tras el desmantelamiento del bloque y la posterior disolución de la URSS, han tenido una suerte bastante diferente²⁰⁹.

Albert Boime en un interesante artículo²¹⁰ sobre este proceso, distingue tres procesos fundamentales a la hora de analizar el destino de los monumentos públicos: Inversión, subversión y conversión.

Con la primera categoría, “inversión del monumento”, Boime se refiere a la acción multitudinaria de derribar monumentos en tiempos de drásticos momentos políticos. Con la segunda “Subversión del monumento”, apunta a la demolición oficial²¹¹ del pasado reciente. La tercera, “conversión del monumento”, hace alusión a salvar al monumento o sus fragmentos recodificándolos y reciclándolos en una interacción distinta entre pasado, presente y futuro.

Aludiendo a esta tercera y última categoría, Boime, recuerda la defensa del Abbad Gregoire sobre la conservación de las estatuas de los reyes derrumbadas en el suelo durante la Revolución Francesa, como símbolos de opresión, y que

²⁰⁹ Véase: GAMBONI, DARIO (2014) “La caída de los monumentos comunistas” En: GAMBONI, DARIO (2014) *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la revolución francesa*. Ed.Cátedra. Madrid. (Págs. 71-125)

²¹⁰ BOIME, ALBERT (1993) “Perestroika and the destabilization of the Soviet monuments” En: *ARS: Journal of the Institute for History of Slovak Academy of Sciences*. Eslovaquia. (Págs. 211-216) (Disponible en línea: <http://www.albertboime.com/Articles/96.pdf>)

²¹¹ Boime señala que es la nueva elite oficial, la que promueve este tipo de cambio. *Ibíd.* (Pág. 214)

según él de este modo se transformaban en “marcadores permanentes de la tiranía”, convirtiéndose en una especie de “picotas permanentes”. Según Boime, un caso más cercano de este tipo de conversión, habría sucedido con los parques temáticos de monumentos creados en muchos de los países del este tras la caída de la URSS.

Rastreando el devenir de estos monumentos, en algunos de los países formados tras la disolución de la URSS o de su área de influencia, encontramos varios ejemplos interesantes en torno a este tipo de destino al que apunta Boime.

El Memento Park en Budapest (Hungría), el Grutos Parkas situado en la periferia de Druskininkai (Lituania) o el Museo de Arte Socialista en Sofía (Bulgaria), son complejos donde se acumulan numerosos monumentos retirados del país, que ocupaban lugares privilegiados y que hoy se encuentran en un lugar periférico, la mayoría situados en el suelo y en algunos casos conservando las huellas de su desmantelamiento.

Nos llama la atención otros casos menos conocidos: como los fragmentos destruidos de estatuas socialistas que se encuentran en la parte trasera del Museo de Historia de Tallin (Estonia); las esculturas volcadas que están en el parque Muzeon de Moscú (Rusia); la colosal estatua de Lenin²¹² que descansa

²¹² Esta estatua se encontraba en la plaza central de la Prensa Libre, un lugar emblemático de la ciudad de Bucarest. Para la confección del monumento de Lenin, obra del escultor rumano Boris Caragea, se utilizó el bronce proveniente de la fundición de una estatua dedicada a rey Carol I ubicada en la Plaza Palatului. La estatua de Carol I fue retirada el 30 de diciembre de 1947 con la proclamación de la República Popular de Rumania, todo un símbolo de que llegaba una nueva era para Rumanía. STAN, LAVINIA (2015) *Post-Communist Romania at Twenty-Five: Linking Past, Present, and Future*. Lexington Books. London.(Pág. 45)

Actualmente en la Plaza de la prensa libre, donde estaba ubicada la estatua de Lenin hay una estatua con la forma de unas alas del artista Mihai Buculei, que representa la victoria del capitalismo frente al comunismo.

recostada sobre la cabeza de Petru Groza (Primer Ministro comunista en 1947, que proclamó la República Popular de Rumanía) a 15 kilómetros de Bucarest, tras las antiguas cocinas del Palacio de Mogosoia; la estatua de Lenin tirada en un parque en la ciudad de Casis (Letonia); las distintas estatuas del periodo socialista que se encuentran abandonadas tras el museo de Historia de Tirana (Albania); etc.

En todos ellos se cumple esa metáfora de la picota, a la que hacía referencia Boime, visibilizando la retirada, la ubicación periférica y el olvido que constata no sólo la destrucción de un monumento mediante estos procesos, sino su identificación como imágenes de la derrota de un sistema opresivo que ha sido derribado.

La ubicación, en el caso de las estatuas de Tallin o Tirana, en la parte trasera del museo es quizá la más vejatoria de los ejemplos citados, ya que no sólo las estatuas se encuentran rotas, fragmentadas, desposeídas de su pedestal, de su altura sino que el espacio marginal de la parte trasera del Museo (de Historia) ratifica aún más la idea, de una historia fuera de la Historia, de su expulsión misma de la idea primigenia de monumento como “marcadores de acontecimientos históricos memorables”.



Imagen 124 De arriba abajo y de izquierda a derecha: Memento Park en Budapest Hungría; Grutos Parkas (Lituania); Museo de Arte Socialista en Sofía (Bulgaria); Parte trasera del Museo de Historia en Tallin (Estonia); parque Muzeon en Moscú (Russia); Parte trasera del Palacio de Mogosoiaia ; Parque en Casis (Letonia); Parte trasera del Museo de Historia en Tirana (Albania).

8 BORRADO.

8.1 ¿Lucha de Gigantes?

La oposición de alto y bajo, grande y pequeño, y las inversiones de sus relaciones jerárquicas, recuerdan las historias e imágenes de David y Goliat o de Gulliver y los Liliputienses (...) La caída de las imágenes parece hablar de una venganza, de una mayoría impotente frente a una minoría poderosa, de lo vivo sobre lo petrificado, un proceso con el que todos los espectadores sólo pueden simpatizar²¹³.

D. Gamboni



Imagen 125

El 9 de Abril de 2003 Kadom al-Jabouri, un antiguo campeón de levantamiento de pesas y propietario de una tienda de motocicletas en Bagdad, se enfrentaba con una maza contra la icónica estatua de Saddam Hussein en la Plaza Firdos²¹⁴.

Una lucha cuerpo a cuerpo de un hombre contra un “gigante”, una imagen que fue tan

²¹³ GAMBONI, DARIO (2014) *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Ed. Cátedra. Madrid (Pág.71-72)

²¹⁴ FREEDBERG, DAVID (2003) “Damnatio Memoriae: Why Mobs Pull Down Statues” En: *Wall Street Journal*. (Eastern edition). New York, N.Y.: Apr 16, 2003. (Pag.10) (también disponible en línea en: <http://www.columbia.edu/cu/arthistory/faculty/Freedberg/Damnatio-Memoriae.pdf> [Consultado 15/04/2015])

interesante como búsqueda por la Brigada de Operaciones psicológicas según un informe posterior en *The Angeles Time*²¹⁵.

Al- Jabouri golpeaba con fuerza pero, al margen de la utilidad de su acción como imagen de propaganda, los daños reales no llegaron a surtir el efecto esperado. Su acción no consiguió nada más allá de desconchar levemente el hormigón que conformaba el pedestal que sostenía la estatua.

Fueron, sin embargo, los marines americanos quienes tras cubrir el rostro de la estatua con una bandera americana, enrollaron una soga al cuello de la estatua y la arrastraron con un tanque M88, que hizo ceder el metal y doblegó a la estatua como si de un muñeco se tratará.

En esos momentos de la pelea, en las imágenes de los media, a diferencia de las anteriores, tan sólo se observaba el cable de acero que hacia plegarse la estatua y en ningún momento se veía a su real contrincante, el otro gigante, el tanque americano M88 que quedaba fuera de plano.

Hasta aquí, imágenes más que conocidas por los espectadores a nivel global. Posteriormente la estatua fue golpeada, despiezada y sus fragmentos arrastrados por las calles de Bagdad.

²¹⁵ ZUCHINNO, DAVID (2004) "Army Stage-Managed Fall of Hussein Statue". En: *The Angeles Times*. 3 de Julio de 2004.

8.2 *El retumbar de la caída. Eco.*

El derrocamiento de la estatua de Saddam en la Plaza Firdos de Bagdad cuya *Damnatio Memoriae* fue retransmitida en vivo y en directo, pasó a representar una imagen clave del cambio de régimen. La imagen trataba de ratificar la victoria americana, pese a que la realidad fuera bien distinta, y esa imagen fuera tan sólo una instantánea de un momento puntual en un largo conflicto bélico (aún entonces inacabado).

Las imágenes de la destrucción de la estatua de Saddam en Plaza Firdos, fueron retransmitidas en directo y repetidas en los medios de información de un modo reiterado, casi pornográfico, incisivo con ese instante, el de la caída de la estatua.

Pero qué duda cabe que la imagen de aquel momento conllevó un eco, no sólo mediático, sino táctico. Durante la invasión estadounidense multitud de retratos murales de Saddam que poblaban las calles y muchas fachadas de la ciudad, fueron destruidos.



Imagen 126 Diferentes retratos de Saddam agredidos.

La destrucción de retratos de Saddam, así como la de otras estatuas no fueron tan difundidos por los mass-media pero si un hecho que, como pauta operativa, vino a funcionar de manera continuada.

De esa reacción en cadena, de este eco táctico, da buena cuenta la recopilación de imágenes que el artista neerlandés Florian Göttke, formalizó en su libro²¹⁶ “Toppled” publicado en 2010.

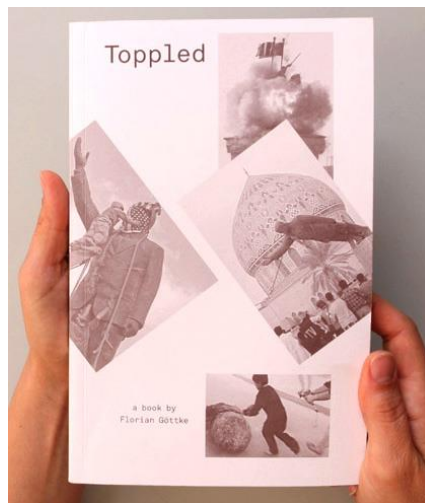


Imagen 127. Florian Göttke. Toppled. 2010.

El libro de Göttke está dividido, de modo taxonómico, en categorías de imágenes agrupadas bajo dispares títulos como: “la caída de la estatua”, “golpeando la estatua”, “fotografías de soldados con la estatua ya mutilada”, “transportando los restos de las imágenes”, “la venta de fragmentos en internet” o su posterior “colocación en distintos museos”.

Además del libro, este artista creó un sitio web²¹⁷ en el que fue recopilando un amplio archivo de imágenes encontradas por internet en las que tuvieran lugar la destrucción de imágenes y estatuas de Saddam.

²¹⁶ GÖTTKE, FLORIAN (2010) *Toppled*. Post Editions. Rotterdam.

²¹⁷ Se puede consultar la web del proyecto del artista en : www.toppled Saddam.org

8.3 *Damnatio Memoriae*.

En la antigua Roma los retratos imperiales, así como los de sus familiares u otros cargos públicos, se exhibían mediante representaciones escultóricas, retratos, relieves, etc. en espacios públicos y privados, repartidos en casi cualquier rincón del imperio.

Estas imágenes funcionaban a modo de representación del poder, allí donde estaba la imagen, ésta funcionaba como si estuviera “presente” el representado ejerciendo su poder.

Aunque estas representaciones normalmente eran ejecutadas en materiales ligados a una perdurabilidad considerable (mármol, bronce, etc.), la cual trataba de transmitir al pueblo una estabilidad y un poder que duraría en el tiempo, los gobernantes no eran eternos, se sucedían cambios de gobiernos, derrocamientos de líderes políticos, condenas, etc.

De modo similar sucedía con las imágenes, que eran destruidas, mutiladas o transformadas físicamente. Este proceso es el que posteriormente dará origen a la sanción jurídica conocida como la *Damnatio Memoriae*.

Los procesos de *Damnatio Memoriae* también difundían y hacían llegar a los rincones más recónditos del imperio las “novedades” políticas, los cambios de gobierno, las condenas, etc. a través de la destrucción, mutilación o transformación de las imágenes²¹⁸.

²¹⁸ KNIPPSCHILD, SILKE (2004) “¡Abajo el tirano! Destrucción de símbolos imperiales como representación del cambio de poder” En: HEINZ-DIETER, HEIMAN; KNIPPSCHILD, SILKE;

La *Damnatio Memoriae* es el primer asunto generalizado y legislado de negación de monumentos artísticos por razones ideológicas y políticas, el cual ha alterado inexorablemente el registro material e imaginario de la cultura romana, y por ende nuestra manera de ver su legado.

Jerónimo describe muy bien el destino de los retratos de los "malos" emperadores de Roma:

"Cuando un tirano se destruye, sus retratos y estatuas son también destruidas. La cara se intercambia o la cabeza es eliminada, y la semejanza de aquel que ha conquistado se superpone. Sólo el cuerpo sigue siendo el mismo y otra cabeza se intercambia por aquella que ha sido decapitada".

(“...si quando tyrannus obtruncatur, imagina quoque et eius deponuntur statuae, et vultu commutato tantummodo, capite ablatoque, eius qui vicerit, facies superponitur, corpore Manente ut, praecisis capitibusque commutetur capita aliud”). .219

Jerome. In Abacuc 2.3.14ff.

Aunque este texto de Jerónimo data del siglo IV, su descripción refleja las prácticas que se llevaban sucediendo durante varios siglos en relación a las imágenes de representaciones de los distintos mandatarios.

A partir del periodo Republicano, el marco jurídico regula sanciones ligadas a la *Damnatio Memoriae*, que proporcionaban los mecanismos para castigar



Imagen 128 Imagen vandalizada por el proceso de Damnatio Memoriae.

MINGUEZ, VICTOR (2004) *Ceremoniales, ritos y representación del poder*. Ed. Universidad Jaume I. Castelló de la Plana. (Pág. 57-88)

²¹⁹ STEWART, P.(1999) "The destruction of Statues in late Antiquity". En: MILES, R. *Constructing identities in late antiquity*. Ed. Routledge. New York. (Pág. 159)

tanto al individuo como a sus imágenes.

En la cultura Romana, la memoria tenía una gran importancia, memoria entendida como el paso a la posteridad y la “visión” y conocimiento del pasado, y en este aspecto la *Damnatio Memoriae* jugaba un papel crucial en el registro visual y en la percepción de la memoria colectiva.

El término en latín *memoria* abarca un amplio espectro de significación, ligado a la idea de fama y reputación de un individuo. Es importante destacar la creencia del pueblo romano de que un difunto puede gozar de una vida futura, a través de una perpetuación de su memoria. El querer pasar a la “posteridad” es un hecho que connota prestigio y de ello dan cuenta las múltiples obras de arte y arquitectura funeraria.



Imagen 129 Imagen vandalizada por el proceso de *Damnatio Memoriae*.

A principios de la República de Roma eran los sacerdotes los encargados de mantener, preservar y transmitir las huellas de la historia. Los pontífices confeccionaban crónicas con lo que consideraban “hechos espectaculares o singulares”, tales como la confección de templos, enfrentamientos bélicos, catástrofes naturales o tratados de paz.

El control de la historia otorgaba prestigio, autoridad y poder. No es de extrañar que en la *domus publica* (la residencia del *pontifex maximus*), se almacenara gran parte de la memoria de Roma. Allí se ubicaba uno de los archivos más importantes de la urbe.²²⁰

Al transformarse Roma en una gran potencia mediterránea, las competencias de los pontífices quedarán relegadas al dominio público y serán los historiadores de la época los que labrarán la imagen de Roma.

Paralelamente a la labor de los historiadores, los distintos mandatarios, diseñaban y transformaban la historia, utilizando herramientas como la mencionada *Damnatio Memoriae* (condena a la memoria), que manipula o transforma tanto el campo de lo visual como el imaginario histórico y que configura una “historia” que ha llegado hasta nosotros.

Para el pueblo de Roma la condena o la supresión de la memoria de un individuo suponía no sólo la destrucción de sus imágenes, sino una destrucción póstuma de su esencia o ser.

El Senado aprobó distintas sanciones, entre ellas la *Damnatio Memoriae*, por las cuales podía ordenar la destrucción de monumentos, inscripciones y otras representaciones conmemorativas de aquellos que habían cometido delitos capitales, traiciones, etc., en resumen, de aquellos que se habían convertido en los enemigos del pueblo romano.²²¹

²²⁰ BARCELÓ, P. (2006) “Utilización y manipulación de la memoria histórica en el Imperio Romano.” En: C. KUNST, V.MARSÁ, (ed.) *Memoria y olvido de la Historia*. Ed. Univ. Jaume I. Castelló de la Plana.

²²¹ VITTINGHOF, FRIEDRICH (1936) *Der staatsfeind in der roemischen Kaiserzeit: Untersuchungen zur "damnatio memoriae"*. Ed. Junker und Duennhaupt. Berlin.

La *Damnatio Memoriae*, además de la destrucción, mutilación o transformación de los monumentos daba como resultado que el condenado, su nombre y títulos eran eliminados de los registros oficiales (*fasti*), así como la prohibición de la exhibición de máscaras funerarias de cera de los condenados (*imagina*).

Si el condenado era autor de libros o escritos, éstos eran confiscados y destruidos, sus propiedades confiscadas, la fecha de su cumpleaños declarada como un día funesto para el pueblo romano, mientras que el día de su muerte era un día celebrado como una fiesta pública.

Esta obsesión por borrar todo el imaginario ligado al condenado muestra el poder de las imágenes en la sociedad romana.

Las imágenes estaban al servicio del poder, pero esta relación no es una relación unidireccional, el poder también necesita imágenes, necesita su instauración/destrucción como una poderosa arma de transmisión de valores.

La sociedad romana era muy consciente del papel que juegan las imágenes en la sociedad y su control como medio de propaganda, era una muestra no solo de sumisión por parte de los artistas, sino de un acuerdo en torno al sistema hegemónico imperante, que se hacía presente de modo unitario por medio de las imágenes.

Tras el derrocamiento de un alto mandatario, el engranaje legal permitía que sus estatuas fueran mancilladas, sus bustos destruidos o retirados, sus apariciones en relieves y murales eliminados, etc.

Estas agresiones servían de transmisión de los nuevos valores por medio de las imágenes a los sitios más recónditos del imperio. Las agresiones físicas hacia estos elementos eran frecuentes. En los bustos la destrucción de los órganos sensoriales era una práctica habitual (nariz, ojos, oídos y boca), era algo similar a atacar al representado y no a su representación.

Esta práctica, además, tenía una íntima relación conceptual con un delito conocido como la “*poena post mortem*”, en la cual el cadáver del difunto era profanado, con la creencia de que en la “vida futura” al ser extirpados los órganos sensoriales, sería condenado a no poder ver, oír, oler o hablar²²².

Otro método que aplicaba sistemáticamente la *Damnatio Memoriae*, era el retallado de las figuras. El mármol era un material costoso y el retallado era una solución pragmática y eficiente. En una estatua ya resuelta se volvía a trabajar el volumen material para adaptarlo a las nuevas facciones de un nuevo mandatario.

No es baladí pensar en las implicaciones ideológicas que tiene esta reutilización escultórica, cabe pensar en ello como una especie de canibalismo visual, un proceso escultórico vampírico en el cual la imagen transformada tiene el poder de apropiarse del poder y el significado que residen en el retrato inicial.

Además del retallado, la reutilización del material escultórico podía adoptar estrategias más complejas y en ocasiones con un alto grado de ofensa. Véase como ejemplo, un relieve de Nerón y Agripina, que se utilizó como losa de pavimento, o un retrato de Julia Mamaea, que fue cortado en láminas para

²²² VARNER, E. (2004) *Mutilation and transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial portraiture*. Ed. Brill Academic Publishers. Boston.

ser utilizado como adoquines en una de las calles de la villa de Ostia, un uso denigrante que hacía que los viandantes pisotearan literalmente la memoria del condenado²²³.

Como contrapunto y hecho contradictorio, la *Damnatio Memoriae*, supuso que muchas de estas imágenes, que habían sido eliminadas de la exhibición pública, fueran almacenadas y eso ha permitido que hayan mantenido un aceptable estado de conservación.

Algunas de ellas eran lanzadas al Tíber, a semejanza del ritual “*Sacra Argeorum*”, en el cual se construían efigies que al ser lanzadas al río surtían un efecto purificador, llevándose consigo los “males”. Muchas piezas han sido encontradas bajo el agua y eso también ha hecho que mantengan un buen estado de conservación.

A nuestro juicio, la *Damnatio Memoriae* es una parte indispensable e indisoluble del legado visual del imperio romano.

²²³ Sobre estas acciones denigrantes hay constancia de que ya en el siglo IV en Grecia, fueron derribadas trescientas estatuas de bronce de Demetrio de Falero. Algunas de ellas fueron fundidas y transformadas en orinales, otras fueron arrojadas al mar.

VARNER, E. (2004) *Mutilation and transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial portraiture*. Ed. Brill Academic Publishers. Boston.

8.4 Enterrar / desenterrar.

8.4.1 La tapia del Retiro.

El monumento a Pablo Iglesias fue proyectado por un equipo formado por el arquitecto S. Esteban de la Mora, el pintor Luis Quintanilla y el escultor Emiliano Barral, que resultó ganador en Abril de 1933 según el veredicto del Jurado²²⁴.

El proyecto consistía en un recinto ajardinado conmemorativo que incluía



Imagen 130- Monumento a Pablo Iglesias. 1936.

relieves y murales, alegorías del proletariado, y un busto de 1,10 de altura del homenajeado, realizado por Barral, situado en uno de los muros centrales del lugar.

El monumento se inauguró en Mayo de 1936 y fue construido

en el Paseo de Camoens, situado en el Parque del Oeste de la ciudad de Madrid.

El parque aguantó hasta el final de la guerra, aunque el monumento presentaba notables desperfectos por la metralla y los proyectiles, pues se encontraba en la línea del frente.

²²⁴ Noticia aparecida en: *Diario Blanco y Negro* (Madrid) el 21 de Noviembre de 1932. En el periódico aparece una fotografía del prototipo presentado por el equipo de Comendador.

Al finalizar la guerra, tras la victoria de los sublevados, la cabeza de Pablo Iglesias fue trasladada al parque del retiro con la intención de hacerla pedazos con mazas y picos, para obtener piezas de relleno, que formaran parte de la mampostería que se estaba construyendo para levantar el muro sobre el que colocar las rejas que cercaban el Retiro a la Calle Menéndez Pelayo.



Imagen 131. Inaguración del Monumento a Pablo Iglesias. 1936.

Este hubiera sido el final de la cabeza de Pablo Iglesias, si no llega a ser por la intervención de un operario que decidió darle otra suerte al monumento:



Imagen 132- Desenterramiento de la cabeza de Pablo Iglesias. 1979.

“La destrucción del monumento se produjo al terminar la guerra, en 1939 y los materiales procedentes del mismo fueron trasladados al Retiro y empleados en la construcción de la tapia que separa los jardines de la calle Menéndez Pelayo. Gabriel Pradal, delineante afiliado al Partido Socialista, pudo, de noche y con ayuda de varios jardineros, enterrar la cabeza de Pablo Iglesias, que ya había sufrido bastantes daños, salvándola así de su total destrucción. La familia de Gabriel Pradal guardó el plano hecho por este para fijar la situación de la cabeza, recuperada, cuarenta años más tarde, el

7 de febrero de 1979. Este magnífico bloque escultórico, habría que remontarse a la

cabeza del emperador Constantino para hallar su precedente, quedo expuesto en la sede que el PSOE levantó en la calle Ferraz, no muy lejos de donde estuvo el primitivo emplazamiento del monumento.”²²⁵

El día en que se desenterró la cabeza de Pablo Iglesias, estaban presentes varios dirigentes del partido, miembros de la familia así como el escultor Pepe Noja, que más tarde, en 2001 realizaría una copia de la estatua original sin daños que a día de hoy se encuentra en la Avenida de Pablo Iglesias.

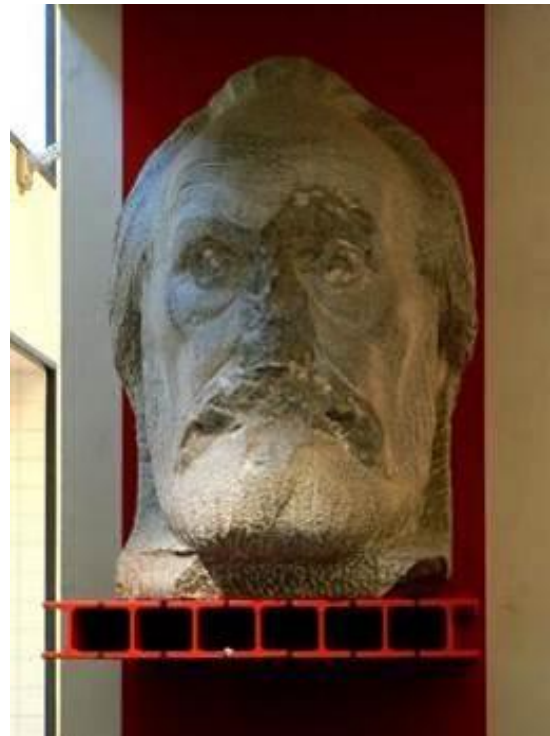
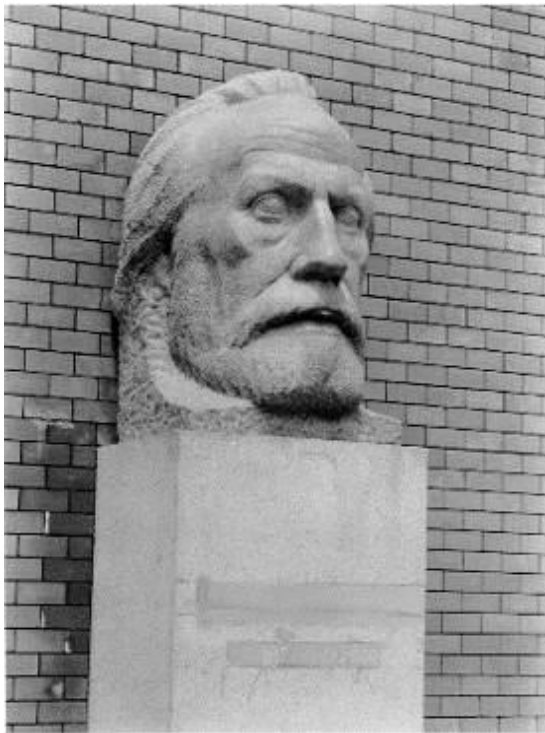


Imagen 133. A la izqda. busto original del Monumento a Pablo Iglesias de Emiliano Barral. A la drcha. busto en la actualidad en la sede del PSOE.

²²⁵ SANTAMARIA, JUAN MANUEL (1985) *Emiliano Barral*. Publicaciones de la Obra Cultural Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia. (Pág. 54)

8.4.2 El bosque Köpenick.

El 19 de Abril de 1971 se inauguró en la Leninplatz de Berlín, un monumento a Vladimir Lenin de 19 metros de altura, ejecutado por el escultor Nikolai Tomski.²²⁶

El lenguaje que Tomski utilizó para el monumento combinaba una figuración esquemática para la figura del personaje, con formas geométricas simplificadas para la bandera que estaba en su parte posterior. La estatua de Lenin estaba realizada en granito rojo ucraniano, que



según el propio autor, expresaba la victoria y la inmortalidad de las ideas de Lenin.

Imagen 134. Monumento a Lenin de Nikolai Tomski. Berlín.

En septiembre 1991, tras la caída del muro, la junta de distrito de Friedrichsain, donde estaba situado el monumento a Lenin, recomendó al gobierno berlinés que la estatua del ídolo soviético debía ser demolida²²⁷.

²²⁶ GAMBONI, DARIO (2014) *La destrucción del arte. Iconoclastia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Ed. Cátedra. Madrid. (Pág. 110-118)

²²⁷ Un año antes, en 1990, el artista polaco Krzysztof Wodiczko realizó una intervención en la estatua que parecía anunciar el futuro de la misma. Wodiczko proyectó una imagen superpuesta sobre la estatua de Lenin que convertía al dirigente soviético en un mendigo, con un carro de la compra lleno de componentes eléctricos. WODICZKO, KRZYSZTOF (1995) *Art public, art critique. Textes, propos etc documents*. École National Supérieure des Beaux-Arts. Paris. (Pág. 161)

Además se sustituyó el nombre de la plaza, Leninplatz, que pasó a llamarse Plaza de las Naciones Unidas.

El concejal de urbanismo no dudó en aceptar la proposición. Tres meses después, el desmontaje de la estatua costó medio millón de marcos para retirar la estatua, cortarla en 125 piezas y enterrarla bajo tierra en el parque de Köpenick.

El artista Raphael Grisey realizó en 2005 una interesante película titulada “Sand Quarry”. El film de Grisey comienza con una imagen de la actual Plaza de las Naciones Unidas, centrando su objetivo en el lugar que anteriormente ocupaba la estatua, y en la actualidad tan solo reposan unas grandes piedras situadas en forma circular.

En la escena siguiente Grisey nos muestra a una persona escavando sobre un montículo que se halla en mitad del bosque. Tras varias escenas del entorno, aparecen más personajes en la escena: un grupo de gente, mujeres y niños se reúnen sobre el montículo. Todos colaboran en la excavación a la vez que conversan y parecen estrechar relaciones.

Comienzan los subtítulos de la película, que hasta entonces solo reproducía los sonidos del entorno, y ponen en situación el lugar (el bosque de Köpenick donde fue enterrada la estatua) así como la motivación que les lleva a excavar. En un momento dado de la película los personajes que no cesan de excavar, encuentran fragmentos superficiales del monumento que dejan entrever el granito rojo que componía el monumento a Lenin.



Imagen 135 Raphael Grisey. (fotograma) Sand Quarry. 2005.

El video de Grisey acompaña las imágenes del esfuerzo, sin mucho éxito, de este grupo de personas con un texto en subtítulos que va desvelando el contenido político de la acción:

“April 19th 1970, for the hundred anniversary of Lenin’s birth, a statue of him is inaugurated in East-Berlin in the district of Friedrichshain. It is constructed on the Leninplatz which is crossed by the Leninallee. The used material is a red granit imported from Ukraine. The ensemble is nineteen meter high and stand in front of three towers built at the same period. The Leninplatz is now called the place of the United Nations. The statue of Lenin was cut in 125 pieces at the end of 1991. Those were bury away under one meter sand in the forest of Köpenick waiting for a new affectation.”²²⁸

²²⁸ El texto que incorpora la película de Grisey, se encuentra transcrito en línea en la propia web del autor: <http://www.rafaelgrisey.net/site/works/sandquarry/sandquarry.html> Así como la película completa: http://www.rafaelgrisey.net/site/works/sandquarry/sandquarry_video.html

Curiosamente 10 años después de la película de Grisey, cuyo final parecía alentar a recuperar el afecto por dicho monumento, el monumento es de nuevo desenterrado con motivo de una exposición, en Enero de 2016 en las calles de Berlín, en torno a los monumentos históricos de la ciudad.



Imagen 136. Desenterramiento de la estatua de Lenin de Tomski. 2016.



Imagen 137. Retirada de la estatua de Lenin de Tomski en Berlín. 1991.

Llaman poderosamente la atención las imágenes de la prensa, del momento en el que extrajeron la cabeza de su entierro en el bosque. En algunas fotografías

se ve a unos obreros sacando mediante unas grandes poleas de cuerda la cabeza de su enterramiento en el bosque, y aparece en medio de la imagen como si el gran rostro de Lenin levitase.

Estas imágenes llaman precisamente la atención por su extraordinaria similitud a las imágenes de 1991 en las que la estatua, igualmente levitando sobre las poleas, estaba siendo retirada de su emplazamiento en la plaza berlinesa.

En ambas historias, tanto en la del busto a Pablo Iglesias de Barral, como en el caso de la estatua de Lenin de Tolski, resulta paradójico que el hecho de haber sido sepultadas bajo tierra, cuestión que a priori parece destinada a enterrar no sólo la estatua, sino su memoria, resulte posteriormente ser la causa de su conservación²²⁹.

Esta paradoja remite de nuevo a la práctica romana anteriormente mencionada de lanzar algunas estatuas al río al Tíber que supuso en contra de lo esperado, que mantengan un buen estado de conservación.

²²⁹ En los bombardeos fascistas en la ciudad de Madrid, durante el transcurso de la guerra civil, se llevó a cabo por parte del gobierno de la República, impulsado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas y la Dirección General de Bellas Artes, un plan de protección preocupados por la suerte del Patrimonio Artístico Nacional. ARGERICH, ISABEL y ARA, JUDITH (2009) *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Museo Nacional del Prado. Ministerio de Cultura. Madrid.

Curiosamente algunos de los más destacados monumentos de la ciudad, así como algunas obras en el interior de Museos de especial relevancia, como el Museo del Prado, fueron enterradas con sacos de arena y posteriormente cubiertas de ladrillo. Buena cuenta de ello da Fernando Sánchez Castillo en su serie “Monumentos ciegos”, en la que el artista reconstruye maquetas de estas construcciones. Una conversación con el autor sobre dicha exposición se puede encontrar en línea en el diario el país. http://elpais.com/diario/2009/05/23/madrid/1243077862_850215.html
Sobre otras obras de arte salvado bajo los sacos de arena en el conflicto español en: COLORADO CASTELLARY, ARTURO (2008) *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Ed. Catedra. Madrid.

9 IMAGEN CLAVE.

9.1 (EL) GUERNICA. Hito Antifascista.

No puedo comenzar de otra manera que recordando el 26 de abril de 1937, cuando la legión cóndor alemana bombardeó la población de Guernica, pero tampoco puedo olvidar los ataques que precedieron a éste en la misma contienda. En el propio País Vasco un mes antes había sido bombardeada la localidad de Durango, y en 1936 había sido bombardeada por tropas franquistas la ciudad de Madrid. Como tampoco puedo dejar de anotar “La caravana de la muerte” sucedida en la carretera que une Málaga con Almería, en febrero de 1937, donde un número de entre 60.000 y 100.000 personas huyeron de las tropas franquistas por la carretera que serpentea por la costa y fueron atacados en su camino por tanques, aviones y barcos italianos que se encontraban en la costa. La operación se saldó con unos 5.000 muertos aproximadamente.

Curioso es cuanto menos, que el pintor (malagueño) P. Picasso no eligiera el suceso de su ciudad natal, sino el acaecido en el pueblo de Guernica, tal vez por ser un ataque más cercano en el tiempo, y muy reciente en el momento en que el comenzaba a ejecutar la obra para exposición internacional, o tal vez porque Guernica, más que Málaga, era un enclave no sólo estratégico sino identitario del pueblo vasco.

Elegir aquí el Guernica de Picasso como punto de partida de este capítulo se torna en una imagen compleja. Podríamos concluir que se trata de una imagen clave, no ya por su tremenda carga histórica sino porque como dispositivo podríamos marcar una diferencia entre la “imagen-idea” del Guernica y el Guernica “cuadro”²³⁰.

Con imagen idea²³¹, me refiero al uso que del Guernica se hace como imagen contenedora en sí misma, no sólo del bombardeo de la localidad vasca sino entendido globalmente, como una imagen de los horrores de la guerra y en este caso puntual y concreto como el de la imagen de la lucha contra el fascismo.

La imagen del Guernica es una imagen sencilla en escala de grises, cuya factura recuerda a un cartel de propaganda, es fácil de reproducir, de multiplicar. Tal vez sea esta característica la que fomenta tanto su éxito como su banalización.

La imagen del Guernica ha sido utilizada como símbolo significante antibélico en numerosos y diferentes contextos: usada como pancarta tanto por la Asociación de Víctimas del Terrorismo, como por grupos de la izquierda abertzale, en las protestas del 15m, como cabecera de una manifestación contra las bases de la OTAN, como pancarta en una manifestación contra los montajes policiales del “caso 4F” en Barcelona, contra la ocupación israelí de Palestina, como mural en la ciudad de Belfast, etc.

²³⁰ Véase: AZNAR, YAYO (2004) *El Guernica*. Ed. Edilupa. Madrid.

²³¹ FERNANDEZ VEGA, JOSE (2011) “Guerra aérea, modernismo y artes visuales. Contra el Guernica”. EN: *Revista Artefilosofia*. Instituto de Filosofía Artes e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto .Brasil. (Págs. 170- 184). Disponible en línea: http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf/artefilosofia_11/Guerra_Area.pdf

Incluso una reproducción en tapiz del cuadro fue donada por la familia Rockefeller a la ONU y fue utilizado como telón de fondo en el consejo de seguridad, hasta que fue tapado por una cortina azul tras la invasión estadounidense de Irak en 2003²³².

A estos ejemplos mencionados, que refuerzan la idea del Guernica como símbolo válido para multitud de contextos, algunos realmente paradójicos, me gustaría añadir tres hechos que parecen querer resituar y revitalizar su estatus como obra realizada en un contexto puntual y con una finalidad ideológica concreta.

El primero es un suceso que tuvo lugar el 28 de febrero de 1974, donde un hombre atacó el cuadro del Guernica de Picasso, en el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Tony Shafrazi, así se llamaba el atacante, pintó con un spray una frase sobre el cuadro de Picasso que decía “KILL LIES ALL²³³”. Esta acción lejos de ser un acto fortuito²³⁴ obedecía a la oposición del agresor acerca de la participación estadounidense en la Guerra del Vietnam, y había visto en el cuadro del malagueño un soporte idóneo para llevarlo a cabo.

²³² “El Guernica de la ONU tapado en tiempos de guerra.” *Diario El País*. 31 de enero de 2003. Disponible en Línea:

http://internacional.elpais.com/internacional/2003/01/31/actualidad/1043967604_850215.html

²³³ En 2012 el artista Javier Arce (Santander 1973) realizó una exposición individual en la galería Max Estrella con el título: “Kill lies All”. La exposición de Arce reflexionaba en torno al cuadro del Guernica y la acción de Shafrazi. Las obras que se incluía en la muestra pueden ser visitadas en la página web del autor: <http://javierarce.net/content-exploration/>

²³⁴ Más cercano si cabe a la acción de Alexander Brener contra el cuadro “Cruz blanca suprematista” de Malevich en el Stedelijk Museum. Su pretensión no era vandalizar la obra, y no tenía ese espíritu de destrucción (sino establecer un dialogo con la obra de Malevich, y con las propias teorías del constructivismo sobre la relación del arte con el espectador.

Son interesantes las declaraciones que hizo Shafrazi al New York Times, cuando fue detenido el 1 de marzo de 1974:

“Transformando el Guernica de Picasso en una obra maestra, el museo contribuye a hacer una fotografía histórica, haciéndolo invisible así en el presente...lo que he hecho ha sido “en el presente”, con la esperanza de que permanecerá para siempre en el presente”

De alguna manera, la agresión iconoclasta perpetuada por Tony Shafrazi en el MoMA contra el Guernica fue una manera de reivindicar la condición política²³⁵ implícita en la obra del Guernica, una reivindicación, que podemos leer no como un ataque hacia la obra sino como una defensa de lo que desde el propio cuadro se reclama.



Imagen 138 Vista de la instalación “Kill lies all” de Javier Arce en la galería Max Estrella. 2012.

El segundo hecho que me gustaría rescatar son algunos fragmentos de un libelo, que publicó Antonio Saura titulado *Contra el Guernica*²³⁶, en reacción

²³⁵ El Equipo Crónica realizó varias obras, cuando se comenzaba a abrir en España el debate del posible regreso del Guernica a España, que aluden directamente a apuntar a esta obra como artefacto político y señalándolo con su relación con la amnesia y el olvido de las víctimas del fascismo. Los cuadros a los que nos referimos son: “La visita” (1969), “El embalaje” (1969), “Whaam!” (1971), “El intruso” (1969) y “Después de la Batalla” (1968).

²³⁶ SAURA, ANTONIO (2009) *Contra el Guernica*. Ediciones la Central y MNCARS. Madrid.

a la parafernalia que generó la vuelta del cuadro a España, en el año 1981 en el Casón del Buen Retiro, escoltado por agentes de la Guardia Civil.



Imagen 139 Guernica de Picasso en el Casón del Buen Retiro. 1981.

“Detesto al Guernica porque es un cartelón y porque como sucede a todo vulgar cartelón, su imagen es posible copiarla y multiplicarla al infinito”

Odio la osamenta del Guernica que regresa a la patria con honores castrenses “para ocupar su nicho en el cementerio de los desmemoriados proboscídeos nacionales”

Odio al Guernica consuelo de democracias.

Odio la manifestación “manifestation du genie de la France”.

Detesto el Guernica porque nosotros pusimos los muertos y ellos disfrutaban del cuadro.

Detesto la llegada del Guernica, fin de una pesadilla de 42 años y comienzo de otra.

Odio al Guernica conciliador de dimisiones.

Odio al Guernica porque a pesar de su pabellón aseptizado seguirá escupiendo a la cara a los asesinos de la cultura.

Detesto las dimensiones del Guernica.

Odio el vidrio que impide a mi navaja serrana rajar de vaginas la mala tela.

Detesto al Guernica porque no cayó en la trampa del realismo socialista y no trato de “fotografiar la guerra, sino de hacerla desde la propia pintura”.

Odio al Guernica reliquia de un mundo traicionado.

Detesto al Guernica porque “es el único cuadro histórico de nuestro siglo, no porque representa un hecho histórico, sino porque ES un hecho histórico.”

“Detesto los sesenta y tres bocetos del Guernica realizados con posterioridad a su terminación.

Odio al Guernica fusilado por cristales parabolas.

Odio al Guernica porque a su llegada a Madrid una estúpida salva de aplausos saludó a la caja de madera que lo contenía.

Detesto al Guernica porque va a ser protegido contra los “extremismos de ambos signos”

Pese a la vehemencia con la que Saura arremete con el Guernica, ya desde el propio título, como sucede con la acción de Shafrazi, sus palabras no atacan al



Imagen 140- Siah Armajani. *Fallujah*. 2007.

Guernica en origen sino a lo que de él se ha creado como símbolo.

El tercer caso al que me gustaría hacer referencia es una obra que el artista iraní Siah Armajani presentó en 2007 en el museo Artium de Vitoria, titulada *Fallujah*, ya que la obra no pudo ser expuesta en los

Estados Unidos debido a la censura²³⁷.

La pieza de Armajani hacía referencia al bombardeo de la ciudad iraquí de Fallujah acometido por el ejército de EEUU, en el que murieron 6.000 civiles. En la escultura Armajani recupera ese momento crítico de indefensión ante un ataque indiscriminado, la tragedia de aquel bombardeo en el que 36.000 de las 50.000 casas de la ciudad iraquí de Fallujah fueron destruidas, al igual que 60 de sus 200 mezquitas. La composición que presenta el iraní tiene múltiples guiños a la obra del “Guernica”, que además cumplía su 70 aniversario en el momento de la exposición.

Elegir el “Guernica” como comienzo de este texto es, también por nuestra parte, asumir la defensa de su pretensión inicialmente monumental, como es la de perpetuar en la memoria un hecho grave, el del bombardeo de la localidad vasca. Del mismo modo que contextualizar el motivo de su creación para la participación del pabellón republicano en 1937, y lo que en éste momento (en política nacional y en la geopolítica global) esto representaba²³⁸. Las problemáticas mencionadas, en torno a sus usos posteriores como imagen, constatan que pese a funcionar como una imagen clave y fuerte, que refleja un momento histórico puntual, corre el peligro de disolverse en el relativismo y en la ubicuidad.

²³⁷ *Diario El País*. 1 de mayo de 2007. Disponible en línea en:
http://elpais.com/diario/2007/05/01/cultura/1177970404_850215.html

²³⁸ Sobre el Pabellón español de 1937 véase: AZNAR, YAYO (2004) *El Guernica*. Ed Edilupa. Madrid. (Pág. 12-17)

9.2 *Monumental / Eikon.*

En 2010 presenté una instalación formada por tres dibujos realizados en rotulador bajo el título *Monumental* y tres piezas escultóricas realizadas en acero policromado tituladas *Eikon*.

La instalación aparecía en un primer golpe de vista como un conjunto de piezas geométricas, de colores planos y cuyo sentido se presentaba a priori con un carácter críptico para el espectador que se acercaba a ella.

El punto de partida para la composición de dibujos eran tres imágenes fotográficas, ampliamente difundidas en los medios de comunicación: la imagen del atentado del 11-S, el derrocamiento de la estatua de Saddam y el derribo del muro de Berlín.

Considero que estas tres imágenes pertenecen ya al imaginario colectivo, en mi opinión, pese a ser imágenes que aluden a una destrucción, funcionan paradójicamente de un modo monumental resistiéndose al olvido.

Para los tres dibujos, decidí representar estas tres imágenes con una gruesa trama fotográfica (proceso que formalmente podía recordar a algunos trabajos de Liechtenstein o Polke), ya que estas imágenes han sido difundidas a través de medios de comunicación de masas, ya sean medios fotográficos o audiovisuales y era una solución acorde con la intención de hacer presente el hecho de exponer su estructura material.



Imagen 141. Mario Espliego. Monumental. 2010.

Al ampliar esa trama, la imagen merma su definición y sólo se mantiene visible desde lejos y desaparece según nos acercamos. Quizá esa relación de distancia sea especialmente interesante y buscada con los tres sucesos que me ocupan, sucesos que hemos vivido colectivamente desde la distancia²³⁹.

En el caso de las piezas escultóricas, las tres imágenes antes citadas, fueron reducidas geométricamente, con intención de crear una forma icónica, de logo.

El conjunto, tras la necesaria distancia y concatenación de los elementos parecía desvelarse para el espectador lejos de la abstracción inicial, como una

²³⁹ Esa relación de distancia minimiza la gravedad de los hechos y como ocurre en las películas catástrofe según Ignacio Raimonet: permite que todo el mundo se distraiga sin riesgos. RAIMONET, I. (2000) "Las películas-catástrofe norteamericanas". En: I. RAIMONET "La Golosina visual". Ed. Debate. Madrid (Pág. 63)

suerte de elementos icónicos a través de un ejercicio de economía formal. Una respuesta por mi parte a la ingente cantidad y sobresaturación de imágenes que se produjeron en torno a las tres imágenes de partida.



Imagen 142 Mario Espliego. Eikon. 2010.

9.3 Saturación. Consenso de lo memorable.

Las tres imágenes comentadas fueron ampliamente difundidas por los *mass media*, televisadas y consumidas colectivamente por una comunidad global desde la distancia²⁴⁰.

Tal vez sea demasiado considerar un “monumento” el momento del choque de los aviones contra las torres gemelas y su posterior demolición²⁴¹, desde luego

²⁴⁰ De esto habla ampliamente Baudrillard en: BAUDRILLARD, JEAN (1991) *La guerra del golfo no ha tenido lugar*. Anagrama. Madrid.

Respecto al papel de los medios en este tipo de acontecimientos y de “una nueva Tragedia mediática, que genera una suerte de sobredosis en la visión”. En: VIRILIO, P. (2003) *Unknown Quality*. Ed. Thames & Hudson. Paris.

²⁴¹ Fernando Castro habla de la fascinación del atentado a través de un cortometraje de Sean Penn titulado *11 '09 '01*. En el cortometraje de Penn un anciano viudo vive en un sombrío apartamento,

si podríamos considerar que es un momento que ha quedado grabado en nuestro imaginario, para el recuerdo.

Ninguna de las tres imágenes a las que hemos aludido, hubiesen sido lo que son sin su difusión por los medios, principalmente en estos tres casos que señalamos sin la televisión.

La mediatización del acontecimiento, como dice Derrida refiriéndose al 11s, era un “interés común de los organizadores del acontecimiento”.

“Más que en la destrucción de las Torres Gemelas o el ataque al Pentágono, más que el asesinato de miles de personas, el verdadero terror consistió en exponer , en explotar, en haber expuesto y explotado su imagen por parte del propio objetivo del terror”²⁴².

La contribución por parte de los medios a la difusión global de las imágenes del atentado, contribuyó de gran manera en esa perpetuación en la memoria del suceso.

La retransmisión en directo tras el choque de los aviones y una repetición casi “pornográfica” en los informativos de multitud de cadenas de televisión,

recordando la pérdida de su esposa, mirando las marchitas flores que apoyan en el alfeizar de la ventana. Mientras él duerme en su oscura habitación en la televisión comienzan las primeras imágenes del atentado. De repente, al caer los edificios, el hombre se despierta por la luminosidad de la habitación, una luz inusual y las flores estallan de color mágicamente.

CASTRO FLÓREZ, F. (2004). “Iros todos a tomar por culo”. En: *Laocoonte devorado. Arte y violencia política*. (Catálogo de exposición). Ed. ATRIUM y DA2. Salamanca.

El cortometraje de Penn se encuentra disponible en línea en: PENN, S. “11 '09 '01.” Visto en: “https://www.youtube.com/watch?v=0_rwFUYw3Cw”.

²⁴² DERRIDA, J. (2003) “Autoinmunidad: Suicidios simbólicos y reales. Dialogo con Jaques Derrida.” En: G. BORRADORI *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jaques Derrida*. Ed. Taurus. Madrid (Pág. 160).

además de las portadas de periódicos de todo el mundo, supuso el consenso y la centralización de un mensaje: se trataba de un hecho inolvidable.

Una sobresaturación de una imagen unánime, que el artista Hans Peter Feldmann pone de manifiesto en su instalación “9/12”, donde presenta 150 portadas de periódicos de todo el mundo del día posterior a los atentados. Las imágenes de portada, así como los titulares, parecen repetirse una y otra vez: el momento del impacto de los aviones contra las torres del WTC, copa todos los medios de información.

La pieza de Feldmann no deja dudas, todos los medios parecen funcionar al unísono, las maquinarias de propaganda global funciona en este momento en conjunto. Pese a la cantidad de medios todos parecen transmitir un mensaje único, como si de un gran coro se tratara, un gran consenso.

Este hecho recuerda una vez más una de las principales funciones del formato monumental, ya mencionado, como canal de difusión de la actualizad política y constatación de la hegemonía, que Feeldman materializa a través de la prensa escrita.



Imagen 143. Hans Peter Feldman. 9-11. 2010.

9.4 Imágenes espectaculares. El derribo como constatación.

La película Octubre (1927) de Einsenstein comienza con unas imágenes espectaculares de una retirada de una imagen monumental, representante de la caída de un régimen. Aparecen escenas de una multitud sublevada y caótica cuya finalidad es la demolición de la estatua del zar Alejandro III²⁴³.

Esta escena de la caída de la estatua tuvo un enorme éxito de audiencia²⁴⁴.

En el film de “Octubre” de Serguei Einsestein, se aprecia sin reparos la relación entre la construcción/destrucción monumental ligada a los cambios y procesos políticos y sociales.



Imagen 144 Sergei Einsestein. Octubre. 1927.

“Octubre”, la película épica sobre la Revolución Soviética, arranca con un plano de la estatua de Nicolas II, el zar de Rusia, que el cineasta explora detalladamente como imagen del poder imperial.

En la escena que sigue al comienzo, una multitud se precipita en la plaza

²⁴³ La estatua a la que hace referencia la película de Einsenstein fue desmantelada realmente en 1918, tras la abdicación del Zar Nicolas II en 1917 y la toma de poder de la Revolución.

²⁴⁴ Sobre la escena concreta de la caída de la estatua y el modo en que fue filmada habla: BUCK-MORSS, SUSAN (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Ed. Antonio Machado. Boadilla del Monte. Madrid. (Pág. 100)

que ocupa el monumento. Tirando de cuerdas atadas a su alrededor, los insurgentes derriban la estatua de su pedestal con el que el director del film simboliza la destrucción de la dinastía de los Romanov.

La película prosigue haciendo continuas referencias metafóricas a través de obras monumentales y diferentes obras de arte.

Rosalind Krauss, apunta una reflexión fundamental en torno al film de octubre: “lo que de estas esculturas- y de toda la escultura- interesa a Einsestein no es su cualidad mimética, su capacidad para imitar la apariencia de la carne viva, sino su poder de encarnar ideas y actitudes. El supuesto más básico del que parte Einsestein es el de que la escultura, como todo arte, es fundamentalmente ideológico.²⁴⁵”

Esta reflexión de Krauss, la cual compartimos enteramente, es uno de los ejes vertebradores de este trabajo de investigación, al igual que el modo de “mirar” de Einsestein ante la escultura, otorgando una importancia principal a las implicaciones sociales, políticas, económicas, etc. que se desprenden de cada obra.

Lo mismo sucede en la película de Vertov, “Entuziazm” que anteriormente hemos comentado, en ella la destrucción/construcción de monumentos juega un papel fundamental a lo largo del relato del film.

Estas imágenes (espectaculares) a las que nos referimos en ambas películas, de la caída de un símbolo monumental, se tornan a modo de *déjà vu*, si las

²⁴⁵ KRAUSS, ROSALIND E. (2002) *Paisajes de la escultura moderna*. Akal. Madrid. (Pág. 17)

asociamos a las imágenes de este tipo, que en los últimos años hemos asistido a través de los medios de masas.

Las imágenes de una turba, congregada en torno a una estatua y su posterior demolición, son imágenes por las que por inercia tendemos a mostrar una especial empatía y a asociar con procesos revolucionarios y de cambio.

Pareciera que el fenómeno de la masa en acción es el de que la multitud no cataliza con conceptos, sino con imágenes. La propia masa es impresionada, sobre todo, por las imágenes que ella misma produce. Una relación que podemos entender como recíproca, la masa generan imágenes y las imágenes engendran masa.

A mi entender, el poder hegemónico toma buena cuenta ya de esta relación dual y hace un uso estratégico de este tipo de imágenes (y de su producción).

9.5 Falta de imágenes. El “derecho de pernada” de lo visible. (De)mostrar.

Existe una constante, una necesidad de ver, de ver una y otra vez, como en el caso del 11S, Saddam o el muro de Berlín. Imágenes retrasmítidas una y otra vez, repetidas insaciablemente de una manera pornográfica, haciendo hincapié en el instante de la



Imagen 145 Imagen Cadáver de Bin Laden difundida en diferentes medios.

destrucción-instauración de la imagen.

Podemos llegar a pensar en la imagen como constatación histórica, una necesidad por la imagen cuya falta hace dudar de lo acontecido.

En 2011 se desató la polémica con la (inexistente) imagen de Bin Laden muerto.

El presidente Obama anunció que un comando de fuerzas especiales eliminó al líder de Al Qaeda en una localidad cercana a la capital de Pakistán.

Tras conocerse la noticia del asesinato de Bin Laden, se desató la polémica en torno a la falta de difusión de imágenes del cuerpo abatido²⁴⁶.

John Brennan, asesor de seguridad de la Casa Blanca, aseguró posteriormente, en una rueda de prensa desde Washington, que la operación había sido seguida en *tiempo real* desde EE UU.

En los diarios del día después, ya que hasta el momento no había imágenes fiables del cadáver, aparecía una fotografía de la “cúpula” del poder norteamericano



mirando absortos lo que podrían ser las imágenes a

Imagen 146 Imagen del situation room difundida en diferentes medios. 2011

²⁴⁶ Más aún, acostumbrados como están ya los espectadores de los medios de comunicación a contemplar y constatar a través de las imágenes cualquier hecho de este tipo. Véase por ejemplo el ahorcamiento de Saddam Hussein que tan sólo cuatro años antes, había sido televisado a través de las imágenes capturadas por un teléfono móvil.

tiempo real de las que hablaba Brennan.

Sólo unos pocos tenían el acceso a ver, sólo unos pocos eran lo suficientemente poderosos para poder poseer la imagen.

Acerca de las fotografías de Bin Laden muerto, el portavoz de la Casa Blanca, Jay Carney justificó que las imágenes no vieron la luz porque su publicación podría resultar "incendiaria". "La imagen del cadáver es "atroz" ²⁴⁷" -decía el asesor²⁴⁸.

La noticia sin la imagen perdía fiabilidad, muchas de las reacciones de los propios habitantes de la zona cero fueron muy duras: "Había soñado con este momento, pero la muerte creo que es demasiado buena para él" - asegura Anne Marie Borcherdng, que perdió a su novio el 11-S en las Torres Gemelas - "Lo que le gustaría a mucha gente que está aquí hoy es tener su cadáver para poder escupirle"²⁴⁹. Comentaba esta neoyorquina mientras celebraba la muerte de Bin Laden en Times Square.

La imagen del cuerpo muerto no se quería mostrar, aunque el mismo día de la polémica aparecieron cientos de versiones de la imagen, creadas por usuarios

²⁴⁷MONJE, Y. (2011) "Estados Unidos revela que Bin Laden no iba armado". En: *Diario El País*. Edición Digital 03/05/2011.Consultado en 10/07/2011.

http://www.elpais.com/articulo/internacional/EE/UU/revela/Bin/Laden/iba/armado/elpepuint/20110503elpepuint_10/Tes

²⁴⁸ Convendría hacer un inciso aquí y recordar las numerosas imágenes "aceptables" que se han ofrecido en los medios de comunicación, como el asesinato en directo con una soga al cuello de Saddam Hussein, o el asesinato a sangre fría de un joven desarmado en manos de las fuerzas de seguridad paquistaníes, por mencionar algunas recientes...

²⁴⁹ MONJE, Y. (2011) "Estados Unidos mata a Osama Bin Laden". En: *Diario El País*. Edición digital del 02/05/2011.

http://www.elpais.com/articulo/internacional/Estados/Unidos/mata/Osama/Bin/Laden/elpepuint/20110502elpepuint_4/Tes

anónimos para saciar la sed colectiva de ver, e incluso varios diarios publicaron en sus portadas, una imagen de Bin Laden muerto, que más tarde se supo que era falsa.

De hecho la insatisfacción por no poder ver, llegó hasta tal punto que incluso un conocido buzo estadounidense, Bill Warren, decidió comenzar la búsqueda del cadáver arrojado a las aguas del mar Árabe por su cuenta.

"La principal razón es establecer si Bin Laden está muerto o no, y mostrar fotos y videos, algo que el gobierno estadounidense no ha hecho para el mundo ni para los ciudadanos estadounidenses", comentaba el buzo, "Yo tengo algunas dudas. ¿Por qué razón mi gobierno se ha negado a mostrar la foto del cadáver? Puede que haya muchas evidencias, pero la mayoría de la gente con la que yo he hablado, desde Londres hasta Moscú, no cree que esté muerto"²⁵⁰

La falta de imágenes, parece que está ligada a la falta de “veracidad”, la necesidad de “ver para creer”.

Es aquí donde, a nuestro juicio, la imaginación desempeña un papel fundamental en el imaginario colectivo.

Las imágenes que se distribuyeron de Bin Laden, aunque falsas, fueron puestas en circulación y por lo tanto sometidas a una determinada lectura.

En los días posteriores a la noticia de la muerte del conocido terrorista, aparecieron numerosas imágenes del cuerpo muerto, imágenes que

²⁵⁰ Redacción BBC Mundo “Buscando a Bin Laden...en el fondo del mar”. En: *BBC Mundo*. Edición Digital. 14/06/2011.Fecha de consulta: 15/06/2011.
http://www.bbc.co.uk/mundo/noticias/2011/06/110614_buzo_bin_laden_mes.shtml

posteriormente fueron calificadas como imágenes “falsas”, aunque en este caso estas imágenes, estaban funcionando de una manera real.

Algunas de las imágenes que aparecieron en estos momentos, no sólo eran manipulaciones del cuerpo muerto del terrorista, sino también y sobre todo divertidos retoques de la propia fotografía distribuida por la casa blanca, en la que Obama y su equipo aparecen viendo las imágenes “reales” del asalto en directo a la casa donde se encontraba el terrorista.

Comenzaba una ciber-sorna en torno a ese “derecho de pernada” de la imagen para algunos y una falta de imágenes para otros.

En una de estas imágenes alterada, se ve a Bin Laden como centro de la imagen, como parte del equipo de Obama en el *situation room*. Esta imagen nos hace reflexionar de nuevo en la capacidad misma que contiene la imagen para modificar/construir la realidad, para dar visión de “lo posible” y una mirada utópica de la realidad, entramos en el terreno necesario de la imaginación.



Imagen 147 Imagen Fake sobre la fotografía del momento de la muerte de Bin laden difundida en los medios.

Leves transformaciones de una imagen, que rápidamente pasan a tener una lectura bien distinta de la original.

De algún modo este hecho “recuerda” al que sucedía en la *Damnatio Memoriae*, cuando el escultor retallaba el rostro del antiguo mandatario, y le otorgaba a la figura los rasgos del nuevo.

Frente a este problema cabe pensar, que tal vez cientos de piezas de mármol que hemos conocido como retratos de uno u otro mandatario, sean “imágenes falsas” del mismo modo que estas dos imágenes del equipo de la casa blanca presidido por Bin Laden, o del equipo entero trasformado en superhéroes de tebeo.

Tal vez sean “falsas”, sean imágenes manipuladas, pero funcionan de un modo “real”, en un momento puntual de la historia.



Imagen 148 Imagen Fake sobre la fotografía del momento de la muerte de Bin laden difundida en los medios.

10 CODA FINAL (Una mirada empática al vandalismo).

En torno al año 1625 la infanta Isabel Clara Eugenia, gobernadora de los Países Bajos españoles, encargó a Rubens el diseño de una serie de veinte tapices con destino al Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid. Todos los diseños abordaban el tema de la Eucaristía, dogma principal del catolicismo, que la infanta defendía.

“El triunfo de la Iglesia” es la más grande de las escenas que diseñó Rubens para la serie de la Eucaristía. El tapiz estaba probablemente destinado a ocupar un lugar central sobre el altar de la iglesia del convento de las Descalzas Reales. Rubens concibió esta escena espectacular a modo de triunfo romano, combinando así la iconografía cristiana con elementos clásicos. En un carro triunfal vemos a una mujer que representa a la Iglesia, con ambas manos sostiene la custodia en la que la hostia eucarística era transportada en las procesiones y expuesta ante los fieles. Detrás de ella hay un ángel a punto de colocarle la mitra papal, y delante, sobre el caballo blanco, otro que porta un dosel o canopeo con unas llaves de oro y plata, símbolos del pontificado. Un tercer ángel lleva la palma y la corona de laurel que simbolizan la victoria. Las ruedas del carro, con incrustaciones de piedras preciosas, arrollan a tres figuras (una apenas visible), acción que representa el triunfo de la Iglesia sobre el mal. Lo que nos interesa de esta escena son los dos personajes que caminan junto al carro -uno de ellos, atado con cuerdas, lleva los ojos vendados; el otro tiene orejas de burro- ambos representan la Ceguera y la Ignorancia

respectivamente. Ambas figuras van a representar dos metáforas que se utilizaran numerosas veces como estigma del vandalismo.



Imagen 149 Rubens. El triunfo de la Iglesia (detalle). 1628.

10.1 Actúan como burros.

En la parte central del cuadro del siglo XVII “Los Archiduques Alberto e Isabel visitando el gabinete de un coleccionista”, obra de Brueghel el viejo y Hyeronimus Francken II, aparece un cuadro pintado en mitad de la escena en el cual aparecen unos personajes con cabezas de animal en una situación de violencia contra objetos de patrimonio cultural.



Imagen 150 Brueghel el viejo y Hyeronimus Francken II. Los Archiduques Alberto e Isabel visitando el gabinete de un coleccionista. 1623.

En la escena de este cuadro (dentro del cuadro) vemos a cuatro sujetos, uno de ellos con cabeza de burro, otro con cabeza de búho²⁵¹ y otros dos que no podemos identificar sus rostros con facilidad ya que aparecen de espaldas. Los cuatro aparecen destruyendo elementos simbólicos de la alta cultura de la época.

²⁵¹ Algunas creencias cristianas asocian al búho como una figura emisaria del diablo, por sus hábitos nocturnos contrarios a la luz.

Curiosamente este detalle y el mismo cuadro dentro del cuadro, alegoría de la iconoclastia, aparecen en la misma ubicación en un cuadro posterior de Adriaen van Stalbent titulado “Las Ciencias y las Artes”²⁵².

Ambas pinturas son casi idénticas tanto en la composición como en los elementos que componen la sala y decoran el gabinete, diferenciándose en los personajes que aparecen en escena.



Imagen 151 A la izqda. Cuadro de Brueghel y Francken. A la drcha. versión de Stalbent.

A diferencia del cuadro de Brueghel y Francken, cuyos personajes principales dan la espalda a la escena citada, en el de Stalbent los dos personajes centrales parecen conversar sobre el cuadro, alegoría de las destrucciones de obras de arte llevadas a cabo por los protestantes a finales del siglo XVI.

En ambos trabajos el cuadro pintado dentro del cuadro, desestabiliza la escena, aparece representado en posición diagonal a diferencia del resto de las pinturas representadas en la escena que aparecen ordenados en sentido horizontal. La

²⁵² El cuadro original de Stalbent se encuentra en el Museo del Prado de Madrid.

imagen de los animales iconoclastas es un elemento perturbador dentro de la armonía que parece dominar en el resto de la composición, un elemento que desequilibra.

La utilización de la cabeza de burro como símbolo alegórico de incultura aparece en numerosas obras de arte, pero es curiosamente en la obra de Francken donde hemos observado que esta asociación parece repetirse y aparece frecuentemente ligada a personajes que atacan obras de arte, como una asociación y estigmatización directa del vandalismo.



Imagen 152. Detalle de cuadro de Brueghel y Francken (izqda.) y Stalpent (drcha.)

Entre su producción hemos encontrado diversas obras en las que, en un lugar lateral o periférico de las composiciones, aparecen frecuentemente personajes con cabezas de burro destruyendo salvaje y caóticamente obras de arte o elementos alusivos a la alta cultura (instrumentos de música, partituras

musicales, libros, estatuas, pinturas, elementos de conocimiento geográfico, útiles de medición o precisión, etc.)

Estas representaciones, de nuevo, contrastan fuertemente con los demás elementos que aparecen cuidadosamente ordenados en escena, siguiendo la línea con los *wunderkammer* o gabinetes de curiosidades acordes con el gusto de la época.



Imagen 153 Frans Fracken II.



Imagen 154 Frans Fracken II.

10.2 Ceguera.



Imagen 155. Still del film Sansón y Dalila de Cecile B. Mille.

A punto de ser condenado, Sansón, en la escena final de la película “Sansón y Dalila” de Cecile B. DeMille, se agarra a los brazos de Dalila. La multitud abarrota el graderío del Templo de Dagón exigiendo que se humille frente a su dios. La gran estatua del ídolo reposa sobre dos grandes columnas de piedra. El gentío reclama que Sansón sea azotado, hasta que reniegue de su dios ilegítimo, y se postre ante la figura de Dagón.

Sansón, con gesto turbulento, advierte encolerizado a Dalila -“La muerte invadirá este templo, sentirán el poder de Dios, debes salir de aquí.”-

“No se inclinará ante un dios que no sea el suyo, ¡el filo de la espada doblará sus piernas!”- grita una voz entre la multitud.

En un gesto de locura, Sansón abre sus brazos e intenta empujar las columnas para derribarlas. La multitud ríe ante la locura de abordar semejante intento. Aquí se observa la sorna del público frente al vándalo, Sansón es retratado como un



Imagen 156, Francisco de Goya. No sabe lo que hace. Serie de los Caprichos.

loco, un bárbaro, un ciego (cierra sus ojos durante toda la escena, e lo que

reitera aún más esta posición), etiquetas todas ellas que tratan de deslegitimar cualquier actitud iconoclasta.

La escena recuerda a uno de los grabados de *Los caprichos* de Goya, titulado: “No sabe lo que hace”, en el que aparece un personaje subido a una escalera,



Imagen 157 H. Baron. *El destructor de imágenes*. 1834.

turbado como embriagado, falto de equilibrio y con los ojos cerrados, metáfora del ciego. El hombre sujeta en su mano un pico con el que acaba de golpear una estatua clásica que yace rota en el suelo.

En otro grabado de H. Barón se ve al personaje principal, de rostro tosco, casi salvaje, atacando con un mazo una escultura de formas idealizadas y suaves.

Continuando con el film de DeMille, las carcajadas de la multitud dotan a la acción de un tono carnavalesco, otro de los recursos para desprestigiar y burlarse de la acción iconoclasta²⁵³.

Sansón continúa en su intentona – “Fortaleza mi señor”- ruega, pidiendo colaboración divina (un estímulo, una ideología que respalde su actitud, a priori desatada e incomprensible para la multitud).

²⁵³ Véase el personaje de Joker en “Batman”, de Tim Burton (1989), en la escena en la que Joker entra en un museo con música carnavalesca y atuendo colorido, ataca las obras, el iconoclasta aparece como un “payaso de circo”, un loco vehemente y desatado que ha perdido la razón.

Las columnas comienzan a moverse y a partir de ese momento la muchedumbre calla. En este instante hay un cambio de percepción, el vandalismo pasa a ser Iconoclastia.

D. Gamboni²⁵⁴ nos recuerda que la principal diferencia entre el vandalismo y la iconoclastia reside en la intención; mientras que en el vandalismo la violencia es colérica y gratuita (desatada, vehemente), en la iconoclastia implica una voluntad, un propósito, una ideología (razonada).

El personaje deja de ser un ciego. -Mis ojos han visto tu gloria, ahora déjame morir con mis enemigos– grita Sansón.

Esta frase nos permite dilucidar, que el vándalo, el iconoclasta y el constructor de imágenes legítimo no están tan lejos; los tres necesitan imponer su violencia para lograr sus propósitos.

La actitud de Sansón recuerda a la de un terrorista suicida, un mártir que va a morir por una causa “justificada”. Podríamos verlo también como un “justiciero”, ejecutor de esa “justicia infinita” de la que hablaba G. Bush, y que Rancière²⁵⁵ propone opuesta a la moral del western, cuando nos habla más de una “justicia sin límites, una justicia que desconoce las categorías (no hay separación entre castigo-venganza, jurídica-política, ética-religiosa...)”. Rancière habla del derecho infinito, como el “no-derecho” y de su escenario: el de la guerra infinita, del bien contra el mal.

²⁵⁴ GAMBONI, DARIO (2014) *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la revolución francesa*. Ed. Cátedra. Madrid.

²⁵⁵ RANCIÈRE, J. (2011) “El 11 de septiembre y después ¿una ruptura del orden simbólico?” En: *Momentos políticos*. Ed. Clave Intelectual. Buenos Aires.

A través de este ejemplo del personaje de Sansón (mártir o justiciero) podemos ubicar también la idea del clon de W.J.T. Mitchell²⁵⁶ en su ensayo “Clonando el terror”. Ambos, mártir y justiciero, aparentemente distanciados, tienen una íntima relación entre sí, actúan como el mismo ente biológico: “Los terroristas sólo pueden convertirse en terroristas, cuando son modelados, formados e incluso clonados por aquellos con los que interactúan²⁵⁷.”

La escena no acaba ahí; con la caída de la estatua reina el pánico. Quizá esas escenas no fueran tan familiares en el año 49, pero a día de hoy, tras las imágenes del WTC de NY, las escenas de los cuerpos lanzándose al vacío con la caída de la estatua de Dagón, se tornan en una macabra paramnesia.

Un acontecimiento difícil de olvidar, una conmoción de la que fuimos testigos y que irrumpió de forma súbita en “lo real” a través de las pantallas de los monitores en todo el mundo. Un acontecimiento que pasó a funcionar como un monumento, quizá más fuerte que el derrumbado.

Al caer la estatua de Dagón, dejando el templo en ruinas, el cuerpo de Sansón queda sepultado. Una madre y su hijo, consternados, conversan:

“¿Era tan fuerte, por qué tuvo que morir?”-pregunta el niño- “Su fuerza no morirá Saúl, los hombres contarán su historia durante siglos”- responde la madre.

Aquí el fin último: la memoria, el monumento.

²⁵⁶ MITCHELL, W.J.T. (2008) “Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to Abu Ghraib”. En: VVAA, *Arte y terrorismo*. Brumaria. Madrid.

²⁵⁷ RUGGIERO, V. (2003) “Terrorism: Cloning the enemy”. En: *International Journal of Sociology of Law*, nº31. Ed. Elsevier. Mexico.

10.3 Estigmatización.

En su tratado *La destrucción del Arte*, Dario Gamboni analiza detalladamente la estigmatización sufrida en el imaginario colectivo de la iconoclastia y sobre todo desde la aparición durante la Revolución Francesa a finales del siglo XIX del término acuñado por Abbad Gregoire²⁵⁸: “vandalismo”.

Los escasos estudios realizados a finales del siglo XIX y principios del XX en torno a esta cuestión, como ya hemos visto (Vegh, Riegl) hacen una reflexión en torno a este problema incriminando al agresor, al iconoclasta, al “vándalo”, como falto de cultura, de gusto²⁵⁹, de conocimiento, u otras condiciones *humanizantes* de cualquier ser humano “digno”.

Este desprestigio, superficial en el análisis, suele mirar a otra parte en cuanto a las condiciones que llevan a cometer estos actos se refiere.

El hecho de estigmatizar o argumentar en torno a la deficiente cultura o falta de gusto de un sujeto que atenta contra una obra pública, no hace sino tratar de evadir el problema real.

²⁵⁸ REAU, LOUIS (1959) *Histoire du vandalisme: les monuments détruits de l'art français*. Hachette. Paris.

²⁵⁹ Esa oposición del acto de la violencia con la cultura, contrasta con las escenas de violencia extrema junto a ejemplos de gusto estético por la “alta cultura”. “La cabalgata de las valkirias” de Wagner suena de fondo en “Apocalipsis Now”, en una escena de guerra de un bombardeo aéreo de helicópteros, la música de Bethoven es utilizada frecuentemente en “La Naranja Mecánica” de Kubrick en escenas de violencia o “La gazza ladra” de Gioacchino Rossini aparece de fondo en la película, en la escena de violación y pelea con una banda rival en el teatro. Baste recordar los crímenes perpetrados por la totalidad de los Imperios de la humanidad y su habitual gusto por la cultura y la belleza.

Un monumento como veíamos en el inicio, se trata de un constructo que aglutina la memoria *colectiva*, que asume representar por tanto a la memoria de “todos”, y todos aquellos que no se sientan representados, no son ni dignos de ser tratados como público, ni colectivo que forma parte de esa memoria, por tanto son llamados excluidos, *deshumanizados* e indignos de asumir la condición de ciudadanos, son *irrepresentables*.

En consecuencia, tanto la representación mediante la figura del burro como la del ciego encarnan esa intención de ridiculizar y apartar a ese “otro” irrepresentado.

La violencia en estos casos, no suele aparecer de una patología, como algunos de estos autores tratan de hacernos ver²⁶⁰, sino más bien de unas condiciones de opresión que llevan a algunos individuos a identificar en el monumento, los símbolos, o la obra de arte, como una representación de un consenso del que no forman parte. Un consenso minoritario, privilegiado, y que se constituye como hegemónico mediante la apropiación de los discursos públicos, y que incorpora unas políticas de gestión del imaginario colectivo que convierten en excluidos a un alto porcentaje de la población.

Unas condiciones que más allá de pensar como externas al monumento, en este trabajo, hemos propuesto desde el inicio presentar como inherentes al mismo.

Posiblemente Martin Wanke, a finales de los setenta, sea uno de los primeros autores en señalar que no podemos evadir las condiciones políticas, sociales,

²⁶⁰ RIEGL, ALOIS (2008) *El culto moderno a los monumentos*. Ed. La balsa de la Medusa. Boadilla del Monte. Madrid.

económicas, etc. en las que se ubican los monumentos públicos. Estas relaciones son condicionantes fundamentales que articulan una relación más allá de lo programado en el campo de la obra de arte como valor estético y su entendimiento.

10.4 ¿(No) saben lo que hacen!

Este tipo de representaciones del vándalo como un ser deshumanizado, animal, contrasta con otras formas de mirar hacia esta figura desde otro prisma en algunos ejemplos de la producción audiovisual de las últimas décadas, en la que se señala la importancia del contexto que genera este tipo de comportamientos.

“La naranja mecánica” de Kubrick, de sobra conocida, apuntaba ya una de los ángulos que destacamos en nuestra investigación, la violencia inherente al propio estado normal de las cosas. El conocido método de reinserción que pretende emplear el sistema una vez detenido Alex, el personaje central, por sus crímenes es una especie de ojo por ojo. Según argumenta Mongin sobre el Método Ludovico:

Uno no se desembaraza de la violencia, no hay manera de hacer que el individuo que la ejerce llegue a asquearse de ella. Por eso, hay que comprender que los individuos no son asesinos biológicos a los que se podría extirpar el virus o la tara de nacimiento, y también que la voluntad de terminar con la violencia - la del orden moral y represivo- no es más que una manera de duplicarla, de intensificarla. La lucha contra la violencia es a

su vez una violencia que no permite de ninguna manera terminar con ella: este círculo vicioso es bien conocido²⁶¹.

El largometraje “El Odio” (1995) de Mathieu Kassovitz narra la historia de un día en la vida de tres jóvenes inseparables, Hubert, Sâid y Vinz. Veinticuatro horas en el barrio de Muguets, un suburbio parisino, donde los tres amigos intentan escapar de una escalada de violencia que parece inevitable. Recordamos también “Made in Britain”, un filme de Alan Clarke de 1983, donde un joven skinhead de dieciséis años llamado Trevor va cayendo poco a poco y sin remedio en la marginalidad y en una escalada incesante de violencia. En ambas películas es el propio clima contextual que rodea a los personajes el que parece que va modelando sus comportamientos, sin presentar otra posible salida. De algún modo sus comportamientos, pese a su violencia, el rechazo por lo establecido o su marginalidad nos resultan comprensibles frente a la situación que les rodea.

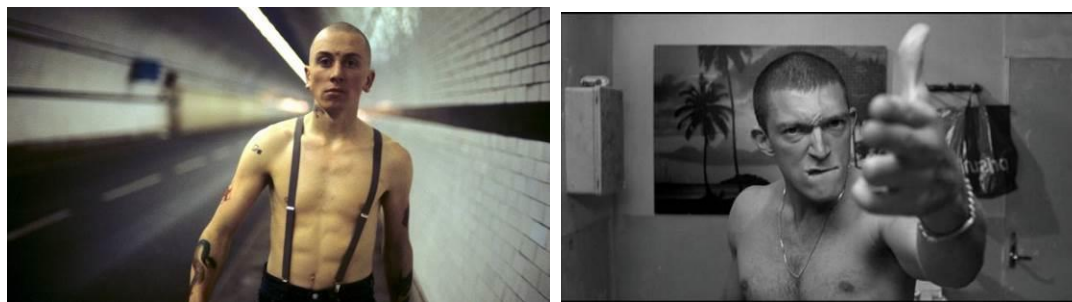


Imagen 158. (still) *Made in Britain*. Alan Clarke. 1983 / (still) *El odio*. Mathieu Kassovitz. 1995

En 1989 se estrenó *Do the Right Thing* de Spike Lee. El film es interesante por los diversos problemas que plantea en torno a la esfera pública.

²⁶¹ MONGIN, OLIVIER (1999) *Violencia y cine contemporáneo*. Paidós. Barcelona (Pág. 124)

La película transcurre en Brooklyn, un barrio principalmente poblado por habitantes afroamericanos. En la esquina de Stuyvesant con Lexington Avenue, se encuentra la pizzería de Salt, un italoamericano que regenta el negocio junto a sus dos hijos.

La trama de la película gira en torno a un conflicto con un mural fotográfico que Salt, exhibe en la pared de su negocio, “La Pared de la Fama”. Esta pared es una recopilación de “grandes” personajes históricos, de ascendencia italoamericana en su mayoría.

El mural, que en un principio parecía pasar desapercibido, comenzó a ofender la integridad de los habituales, como “Buggin Out”, un joven afroamericano que increpa al dueño de la pizzería y le exige la colocación de algún retrato de un personaje de raza negra.



Imagen 159 (still, la pared de la fama) Spike Lee. Do the right thing. 1989

Salt apela a los derechos de la propiedad privada contestando: “*Si quieres a tus hermanos en la Pared de la Fama, abre tu propio negocio, entonces podrás hacer lo que quieras. En “mi” pizzería: Italoamericanos solamente en la Pared de la Fama.*”



Imagen 160. (Still del personaje Radio Raheem) Spike Lee. Do the right thing. 1989

“Buggin Out” rebate que son los “hermanos” los que mantienen el negocio, y tendrían algo que decir en esa pared.

Podríamos pensar en esta situación como un problema del “arte público”, y de cómo los espectadores intentan exigir, tanto el

reconocimiento como la participación, en un “monumento” en el cual no se ven representados

(identificados), y que les ha sido impuesto.

La siguiente respuesta de Salt es armarse con un bate de béisbol (emblema del estilo de vida americano) y expulsar a Buggin out del negocio.

A lo largo de película aparecen dos interesantes personajes más. Uno es Smiley, un hombre negro tartamudo que vende imágenes de Malcom X y Martin Luther King, sin mucho éxito de ventas, incluso el propio Salt le rechaza en varias ocasiones. Otro personaje clave en la película es “Radio Raheem”, un joven que acarrea un gran radiocasete con el que impone su música allá donde va, y en el que siempre suena el mismo tema *Fight the power* de Public Enemy.

Podemos ver, en relación al tema que nos ocupa, más allá de la trama de la película varios conflictos. Por un lado, una Historia con mayúsculas, con sus propios “monumentos”, legitimada y que cuenta con su espacio “publico”, como es la pared de la fama; por otro lado las fotos de Smiley, otra historia, que no cuenta con el espacio ni con la atención ni la consideración “publica”;

y por último una posición de resistencia, la de Radio Raheem, quien impone aunque sea al margen de la legitimación su propia historia.

El conflicto es complejo, “La pared de la Fama” pertenece a un espacio intermedio, ya que es un espacio privado, puesto que está en el negocio de Salt, pero también se trata de un espacio “público”. Otro aspecto interesante es que este espacio, el mural, funciona al mismo tiempo como ornamento y como propaganda.

Es un espacio importante para el dueño de la pizzería ya que reclama en él su posición como italoamericano dentro de la esfera pública, pero también es importante para “Buggin Out” porque significa su exclusión de la misma.

Al ver la película quizá podamos pensar que los afroamericanos también cuenta con su parcela en la “esfera pública”, ya que continuamente aparecen grandes pancartas en el barrio de un gran retrato de Mike Tyson, o grafitis que alegan “*Tawana dijo la verdad*”²⁶² pero no dejan de ser imágenes públicas, no legitimadas, no aceptadas, cuentan con su espacio, pero es un espacio no admitido, marginal.

En la película el conflicto crece y se expande, acabando en una violencia “iconoclasta”. La pizzería de Salt acaba en llamas, una multitud de afroamericanos cargados de odio increpan a Salt, mientras Radio Raheem es asesinado en manos de la policía.

²⁶² Se refieren a Tawana Brawley, una niña afroamericana de 15 años que en 1987 denunció a seis policías de haberla violado repetidas veces. La niña fue encontrada en la basura, con inscripciones racistas marcadas en la tripa y cubierta de heces. El caso tuvo una gran repercusión mediática, en 1988 el jurado dictó sentencia a favor de los policías, alegando que podía ser posible que fuera ella misma quien se hubiera hecho los daños.

En todo caso, es interesante ver este film y su relación con la problemática de identificación/representación acerca del arte público, ya que incluso algunos autores²⁶³ opinan que de hecho es el tema central de la película.

Los problemas que se cuestionan en la película nos sirven para identificar tensiones que se ponen de manifiesto en la esfera pública.

10.5 El enemigo total.

Tras los atentados del 11 de septiembre de New York, la administración Bush comenzaba una campaña Estadounidense, apoyada por los miembros de la OTAN y otros aliados, conocida como la “Guerra contra el terrorismo²⁶⁴”, con el fin de terminar con el terrorismo internacional. Campaña en la que (a día de hoy) aún estamos inmersos.

El origen de la palabra “terrorismo” proviene del Latín, *terrere* (que significa estremecerse) al combinarse con el sufijo francés *isme* (practicar) se llega a un primer término que significa practicar el terror o causarlo²⁶⁵. Curiosamente, del mismo modo que pasa con “vandalismo”, el término terrorismo fue

²⁶³ W.J.T MITCHELL (2009) *Teoría de la Imagen*. Ed. Akal/Estudios Visuales. Madrid.

²⁶⁴ En una entrevista sobre el terrorismo en la televisión portuguesa Chomsky alude en este caso concreto a que la utilización del propio termino terrorismo tiene un significado literal y otro utilizado estratégicamente en la guerra política.
<https://www.youtube.com/watch?v=SKeGCpe2VRI>

²⁶⁵ GARCIA GURRIONERO, MARIO (2010) *La eficacia de las estrategias de comunicación del gobierno de España (2004-2008) ante el terrorismo: análisis comparado de discursos y “frames” mediáticos desde la teoría dramática de Kenneth Burke*. Tesis Doctoral. UCM. Madrid.

utilizado por primera vez en 1789, durante la Revolución Francesa²⁶⁶, uno de los primeros autores en utilizarlo fue Edmund Burke.

Según Eagleton “el terror y la modernidad están hermanados desde su nacimiento, el terrorismo inicia su vida como terror de Estado que, por otro lado, es como ha continuado en su mayor parte. Según el autor, el terror no aparece como una fanática conspiración contra el Estado, sino como una fanática conspiración secreta llamada Estado.”²⁶⁷

El terrorismo tal y como lo entiende Antonio Elorza “es una táctica basada en el uso sistemático de la violencia para alcanzar fines políticos, cuando se juzga imposible su obtención por otros medios.”²⁶⁸



Imagen 161. Colectivo Democracia. *Todos sois culpables salvo yo*. 2007.

²⁶⁶ TUMAN, J. (2003) *Communicating Terror: The rhetorical dimensions of terrorism*. Sage Publications. California. (Pag.2)

²⁶⁷ EAGLETON, TERRY (2007) *Terror Sagrado. La cultura del terror en la historia*. Ed. Complutense. Madrid. (Pág.15)

²⁶⁸ ELORZA, A. (2007) “Terrorismo y Lenguaje” En: URBANEJA, F. (ed.) *Cuadernos de Periodistas. Lenguaje periodístico y terrorismo*, Vol. 11. Madrid. (Págs. 11-16) Citado en: GARCIA GURRIONERO, MARIO (2010) La eficacia de las estrategias de comunicación del gobierno de España (2004-2008) ante el terrorismo: análisis comparado de discursos y “frames” mediáticos desde la teoría dramatística de Kenneth Burke. Tesis Doctoral. UCM. Madrid.

Resulta fundamental, por tanto, para entender el terrorismo, la idea de intimidación como instrumento para modificar traumáticamente las relaciones de poder. Baudrillard²⁶⁹ sostiene que en esa intimidación un papel fundamental lo desempeñan los símbolos y por ello advierte de la importancia de redefinir el significado cultural mediante la dominación de símbolos.

En nuestro estudio, podríamos continuar en este sentido pensando la creación de un monumento como esa intimidación e instrumento, para modificar las relaciones de poder, como símbolo impuesto. Del mismo modo que su destrucción modifica las relaciones de poder preexistentes, mediante la violencia y creando imágenes intimidatorias a su paso. Podemos concluir por tanto, que ambos procesos, construir un monumento y destruirlo, ambos, son ejercicios de violencia e intimidación.

²⁶⁹ BAUDRILLARD, J. (2002) *The spirit of terrorism and requiem for the Twin Towers*. Verso. Londres. Citado en: GARCIA GURRIONERO, MARIO (2010) La eficacia de las estrategias de comunicación del gobierno de España (2004-2008) ante el terrorismo: análisis comparado de discursos y “frames” mediáticos desde la teoría dramática de Kenneth Burke. Tesis Doctoral. UCM. Madrid.

11 ÍNDICE DE IMÁGENES.

<i>Imagen 1. Malraux's shoes. Dennis Addams. 2012.</i>	11
<i>Imagen 2. David Jablonowski Monumental Kontingen. 2010.</i>	22
<i>Imagen 3. David Jablonowski. Multiple Vertical. 2010</i>	24
<i>Imagen 4. Bustos de Adolf Hitler. Süddeutsche Zeitung. 1937</i>	26
<i>Imagen 5. Bustos de Lenin. Imagen de archivo, 1932.</i>	27
<i>Imagen 6. David Jablonowski. Blue Greens. 2012.</i>	31
<i>Imagen 7. Prototipo de torre Tatlin utilizada en una manifestación.</i>	33
<i>Imagen 8. Gustav Klucis, Stand de Propaganda. 1922.</i>	35
<i>Imagen 9. Mario Espliego. Utopia / Distopia. 2014.</i>	38
<i>Imagen 10. Mario Espliego. Utopia / distopia. 2014</i>	39
<i>Imagen 11. K. Woriczko. ¿Cuántos? 1991.</i>	41
<i>Imagen 12. H. Hoheisel 1997.</i>	43
<i>Imagen 13. Jornada Mundial de la Juventud. S. Sierra. 2011.</i>	45
<i>Imagen 14. Trenes de agitación y propaganda.</i>	48
<i>Imagen 15. Monumento a Lenin (Dresde).</i>	50
<i>Imagen 16. Rudolf Herz. Lenin on Tour. 2009.</i>	51
<i>Imagen 17. Rudolf Herz. (Fotogramas) Lenin on Tour. 2007.</i>	53
<i>Imagen 18. Erik Bulatov. La calle Krasikov. 1977.</i>	58
<i>Imagen 19. (Fotograma) Rambo. 1982</i>	63
<i>Imagen 20. (Fotograma) Die Unordnung der Schönheit. Fernando Baños. 2014.</i>	65
<i>Imagen 21. (Fotograma) Die Unordnung der Schönheit. Fernando Baños. 2014.</i>	66
<i>Imagen 22. Recorte prensa mural Lenin / Diego Rivera y Nelson Rockefeller</i>	68
<i>Imagen 23. Josep Clará. Homenaje a los caídos. 1953.</i>	70
<i>Imagen 24. Pérez Comendador. 1953 (izq.) / 1932 (dcha.).</i>	72
<i>Imagen 25. Lev Kerbel. Parque Lenin (Cuba) (Izq.) / K. Marx. (Drcha.) Chemnitz. (Alemania).</i>	73
<i>Imagen 26. Juan de Avalos, retrato de Kerbel.</i>	73
<i>Imagen 27. Rainer Ganahl. I hate Karl Marx. 2010.</i>	75
<i>Imagen 28. Rainer Ganahl. I hate Karl Marx. 2010.</i>	76
<i>Imagen 29. Cristina Lucas. Rousseau & Sophie. 2006.</i>	78
<i>Imagen 30. Florian Göttke. Toppled. 2010.</i>	79
<i>Imagen 31. Boris Korolev. Monumento a Bakunin. 1919.</i>	89

<i>Imagen 32. Sam Durant. Propaganda of the deed. 2011.</i>	93
<i>Imagen 33. Sam Durant. Propaganda of the deed. 2011.</i>	95
<i>Imagen 34. Serie de Altares de T. Hirschhorn.</i>	97
<i>Imagen 35. Diseños Lissitsky para el pabellón Pressa en Colonia 1928.</i>	99
<i>Imagen 36 Catálogo del Pabellon Pressa en Colonia 1928.</i>	99
<i>Imagen 37. Fortunato Depero. Pabellon del Libro.1927.</i>	100
<i>Imagen 38.Pabellón soviético feria de la prensa en 1928. Colonia.</i>	100
<i>Imagen 39. T. Hirschhorn. Quioscos.</i>	102
<i>Imagen 40. Thomas Hirschhorn. Monumento a Spinoza.1999.</i>	104
<i>Imagen 41. Thomas Hirschhorn. Delauze monument. 2000.</i>	105
<i>Imagen 42. Thomas Hirschhorn. Bataille monument. 2002.</i>	106
<i>Imagen 43. Thomas Hirschhorn. Gramsci monument. 2013.</i>	107
<i>Imagen 44. Memorial Soviético. Viena.</i>	109
<i>Imagen 45. Chto Delat. Face to face with the monument. 2014.</i>	111
<i>Imagen 46. Chto Delat, face to face with the monument. 2014.</i>	112
<i>Imagen 47. Gjika y Ebro. Lapidari. 1986.</i>	113
<i>Imagen 48 .Gjika y Ebro. Lapidari. 1986.</i>	115
<i>Imagen 49 .Gjika y Ebro. Lapidari. 1986.</i>	115
<i>Imagen 50. Gjika y Ebro. Lapidari. 1986.</i>	116
<i>Imagen 51. Gjika y Ebro. Lapidari. 1986.</i>	116
<i>Imagen 52. Gjika y Ebro. Lapidari. 1986.</i>	117
<i>Imagen 53. Memorial May Lai. 1971.</i>	125
<i>Imagen 54. Memorial May Lai. 1971.</i>	125
<i>Imagen 55. Memorial de Hanoi. 1993.</i>	126
<i>Imagen 56. Jan Kampaenaers. Spomenik. 2003.</i>	129
<i>Imagen 57. Monumento Kozara.</i>	131
<i>Imagen 58. Monumento Jasenovac.</i>	132
<i>Imagen 59. Monumento Sutjeska.</i>	135
<i>Imagen 60. Marlon de Azambuja. 2014.</i>	138
<i>Imagen 61. Los Carpinteros. Ireversibles. 2013.</i>	139
<i>Imagen 62. Aleksandra Domnovic. Bujanj Fist Relief. 2012.</i>	140
<i>Imagen 63. Aleksandra Domanovic. Prilep Nymph. 2012.</i>	140
<i>Imagen 64. Kristina Norman, Monolith. 2007.</i>	146
<i>Imagen 65. Chto Delat. Partisan songspiel.2008.</i>	148
<i>Imagen 66. Chto Delat. Partisan songspiel.2008.</i>	150
<i>Imagen 67. Chto Delat. Partisan songspiel.2008.</i>	151

<i>Imagen 68. Memorial de Brezovica, obra de Franjo Kršinić (1954) / Monumento a la libertad. Sreten Stojanovic (1951),</i>	154
<i>Imagen 69. Propuesta de Christoph Draeger.</i>	156
<i>Imagen 70. Propuesta de Dread Scott.</i>	156
<i>Imagen 71. Societé Realiste. March of Victory.</i>	157
<i>Imagen 72. Prototipo estatua propuesta Societé Realiste.</i>	158
<i>Imagen 73. Juan Muñoz. 2000 / Kosho. 1200.</i>	160
<i>Imagen 74 Arriba: Athanasio Kircher./ Abajo: Gaspar Schott, Magia universalis naturæ et artis (Bambergæ, 1677).</i>	162
<i>Imagen 75. Estatua parlante del pasquino.</i>	164
<i>Imagen 76. Memoriales espontáneos. (Madrid, Londres, Bostón, París.)</i>	169
<i>Imagen 77. Homenaje a los antifascistas asesinados Carlos Palomino y Guillem Agulló. Grada de la hinchada Bukaneros.</i>	173
<i>Imagen 78. Dziga Vertov. Entusiasmo: Sinfonía del Donbass. 1931.</i>	175
<i>Imagen 79. Dziga Vertov. Entusiasmo: Sinfonía del Donbass. 1931.</i>	175
<i>Imagen 80. Dziga Vertov. Entusiasmo: Sinfonía del Donbass. 1931.</i>	176
<i>Imagen 81. Dziga Vertov. Entusiasmo: Sinfonía del Donbass. 1931.</i>	177
<i>Imagen 82. Plaza de Vilnius el 17 de Enero de 1991.</i>	179
<i>Imagen 83. Plaza Tiananmen Mayo de 1989.</i>	180
<i>Imagen 84. Plaza de tiananmen. 1989.</i>	181
<i>Imagen 85. Mayo de 2011 Madrid.</i>	183
<i>Imagen 86. Plaza Taskim 2013.</i>	184
<i>Imagen 87. Iratxe Jaio, Welcome to Belfast. 2004.</i>	185
<i>Imagen 88. Murales en la ciudad de Belfast.</i>	186
<i>Imagen 89. Paul Ramirez Jonas. Publicar. 2009.</i>	188
<i>Imagen 90. Paul Ramirez Jonas. The commons, 2012.</i>	189
<i>Imagen 91. Paul Ramirez Jonas. Ventriloquist. 2013.</i>	190
<i>Imagen 92. Erika Rothemberg. Monumento Nacional a la libertad de expresión. 2014.</i>	191
<i>Imagen 93 Maja Bajevic. Continuará. Palacio de cristal. Madrid. 2011</i>	193
<i>Imagen 94 Maja Bajevic. Continuará. Palacio de cristal. Madrid. 2011</i>	194
<i>Imagen 95. Jeremy Deller. Sacrilegio. Mostoles Madrid. 2015.</i>	196
<i>Imagen 96. Piere Jagan y Jean Cocteau. La mort et les statues. 1946.</i>	199
<i>Imagen 97. Postal colección de principios de siglo XX de la Plaza de la nación (París).</i>	200
<i>Imagen 98 Pierre Jahan y Jean Cocteau. La mort et les statues. 1946.</i>	201
<i>Imagen 99. Imagen publicitaria Gulf 1934 / Imagen diario obrero Magnitogorsk 1934.</i>	202
<i>Imagen 100. Alexander Laktionov. El nuevo apartamento. 1952.</i>	204

<i>Imagen 101. Castillo de cecilienhof 1945 / Imegen de la conferencia de Postdam 1945.</i>	206
<i>Imagen 102. Yevgeny Fiks. Flower paintings. 2008.</i>	208
<i>Imagen 103. Billetes de euro.</i>	211
<i>Imagen 104. Propuesta Banco central Norugo. Estudio Snohetta. 2014</i>	212
<i>Imagen 105. Vistas de la instalación de Zhao Zhao en la Galeria Chambers. 2011.</i>	221
<i>Imagen 106. Do Ho Suh. Public Figures. 1999.</i>	227
<i>Imagen 107. Agustín Parejo School, Larios. 1992.</i>	229
<i>Imagen 108. Monumento al Ejército Soviético en Sofía. Bulgaria.</i>	230
<i>Imagen 109. Monumento vandalizado en Sofía (Bulgaria) 2011.</i>	231
<i>Imagen 110. Estatua de Karl Marx en Chemnitz el 16 de agosto de 2005.</i>	233
<i>Imagen 111. Erbossyn Meldivekov. Family Album. 2009.</i>	235
<i>Imagen 112. Mikola Ridnyi. Monuments and Platforms.. 2013.</i>	237
<i>Imagen 113. Monumento de Stephan Bandera en Ivano-Frankivsk. 2016.</i>	238
<i>Imagen 114(Estatua ecuestre de Somoza desmantelada). Parque Nacional de la Loma de Tiscapa. Nicaragua.</i>	239
<i>Imagen 115. Fernando Sánchez Castillo. Episodios Nacionales. Táctica. 2010.</i>	241
<i>Imagen 116. Rosella Biscotti. La Teste in oggetto. 2009.</i>	242
<i>Imagen 117- Rosella Biscotti. Vista instalación MUSEION. 2014.</i>	243
<i>Imagen 118- Giovanni Battista Piranesi. Via Appia y Via Ardeatina, en Le Antichita Romane. 1756.</i>	245
<i>Imagen 119- Christian Jankowski. Heavy weight history. 2014</i>	246
<i>Imagen 120 Christian Jankowski. Heavy weight history. 2014</i>	247
<i>Imagen 121- Margret Hoppe. Bulgarische Denkmale. 2008.</i>	248
<i>Imagen 122- Igor Grubic, Monument. 2014.</i>	249
<i>Imagen 123- David Maljkovic. Scenes for the new Heritage. 2009.</i>	251
<i>Imagen 124 De arriba abajo y de izquierda a derecha: Memento Park en Budapest Hungría; Grutos Parkas (Lituania); Museo de Arte Socialista en Sofía (Bulgaria); Parte trasera del Museo de Historia en Tallin (Estonia); parque Muzeon en Moscú (Russia); Parte trasera del Palacio de Mogosoia ; Parque en Casis (Letonia); Parte trasera del Museo de Historia en Tirana (Albania).</i>	256
<i>Imagen 125</i>	257
<i>Imagen 126 Diferentes retratos de Saddam agredidos.</i>	259
<i>Imagen 127. Florian Göttke. Toppled. 2010.</i>	260
<i>Imagen 128 Imagen vandalizada por el proceso de Damnatio Memoriae.</i>	262
<i>Imagen 129 Imagen vandalizada por el proceso de Damnatio Memoriae.</i>	263
<i>Imagen 130- Monumento a Pablo Iglesias. 1936.</i>	268
<i>Imagen 131. Inaguración del Monumento a Pablo Iglesias. 1936.</i>	269
<i>Imagen 132- Desenterramiento de la cabeza de Pablo Iglesias. 1979.</i>	269

<i>Imagen 133. A la izqda. busto original del Monumento a Pablo Iglesias de Emiliano Barral. A la drcha. busto en la actualidad en la sede del PSOE.</i>	270
<i>Imagen 134. Monumento a Lenin de Nikolai Tolski. Berlin.</i>	271
<i>Imagen 135 Raphael Grisey. (fotograma) Sand Quarry. 2005.</i>	273
<i>Imagen 136. Desenterramiento de la estatua de Lenin de Tolski. 2016.</i>	274
<i>Imagen 137. Retirada de la estatua de Lenin de Tolski en Berlin. 1991.</i>	274
<i>Imagen 138 Vista de la instalación "Kill lies all" de Javier Arce en la galería Max Estrella. 2012.</i>	279
<i>Imagen 139 Guernica de Picasso en el Casón del Buen Retiro. 1981.</i>	280
<i>Imagen 140- Siah Armajani. Fallujah. 2007.</i>	281
<i>Imagen 141. Mario Espliego. Monumental. 2010.</i>	284
<i>Imagen 142 Mario Espliego. Eikon. 2010.</i>	285
<i>Imagen 143. Hans Peter Feldman. 9-11. 2010.</i>	287
<i>Imagen 144 Sergei Eisenstein. Octubre. 1927.</i>	288
<i>Imagen 145 Imagen Cadáver de Bin Laden difundida en diferentes medios.</i>	290
<i>Imagen 146 Imagen del siatuation room difundida en diferentes medios. 2011</i>	291
<i>Imagen 147 Imagen Fake sobre la fotografía del momento de la muerte de Bin laden difundida en los medios.</i>	294
<i>Imagen 148 Imagen Fake sobre la fotografía del momento de la muerte de Bin laden difundida en los medios.</i>	295
<i>Imagen 149 Rubens. El triunfo de la Iglesia (detalle). 1628.</i>	297
<i>Imagen 150 Brueghel el viejo y Hyeronimus Francken II. Los Archiduques Alberto e Isabel visitando el gabinete de un coleccionista. 1623.</i>	298
<i>Imagen 151 A la izqda. Cuadro de Brueghel y Francken. A la drcha. versión de Stalpent.</i>	299
<i>Imagen 152. Detalle de cuadro de Brueghel y Francken (izqda.) y Stalpent (drcha.)</i>	300
<i>Imagen 153 Frans Fracken II.</i>	301
<i>Imagen 154 Frans Fracken II.</i>	301
<i>Imagen 155. Still del film Sansón y Dalila de Cecile B. Mille.</i>	302
<i>Imagen 156, Francisco de Goya. No sabe lo que hace. Serie de los Caprichos.</i>	302
<i>Imagen 157 H. Baron. El destructor de imágenes. 1834.</i>	303
<i>Imagen 158. (still) Made in Britain. Alan Clarke. 1983 / (still) El odio. Mathieu Kassvitz. 1995</i>	309
<i>Imagen 159 (still, la pared de la fama) Spike Lee. Do the right thing. 1989</i>	310
<i>Imagen 160. (Still del personaje Radio Raheem) Spike Lee. Do the right thing. 1989</i>	311
<i>Imagen 161. Colectivo Democracia. Todos sois culpables salvo yo. 2007.</i>	314

12 BIBLIOGRAFÍA.

12.1 Libros.

AGUIRRE, PEDRO ARTURO (2013) *Historia mundial de la megalomanía*. Ed. Debate. Mexico DF.

ALBERTAZZI, LILIANA (2001) *Tú lo borras y yo vuelvo a empezar*. Ed. Diputación de Pontevedra.

ALEKSEEVNA ZHADOVA, LARISSA (1988) *Tatlin*. Thames and Hudson. London.

ALESSANDRO MOLA, ALDO (1996) *El librepensamiento en Italia*. En: F. ALVAREZ LÁZARO, PEDRO (1996) *Librepensamiento y secularización en la Europa Contemporánea*. Ed. UPCO. Madrid.

ALIAGA, J. VICENTE; PICAZO, GLORIA (2011) *Exercicis de memoria*. Lleida: Ed. Centre d'Art La Panera. Lleida.

ALTHUSSER, LOUISE (2005) *La Filosofía como arma de la revolución*. Ed. Siglo XXI. México D.F.

ARDENNE, PAUL (2006) *Un arte contextual creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. CENDEAC. Murcia.

ARENDT, HANNAH (1982) *Los orígenes del Totalitarismo*. (Tomo 3. Totalitarismo). Ed. Alianza. Madrid.

ARGERICH, ISABEL y ARA, JUDITH (2009) *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*. Museo Nacional del Prado. Ministerio de Cultura. Madrid.

AZNAR, YAYO (2004) *El Guernica*. Ed. Edilupa. Madrid.

BACHELARD, GASTON (1965) *Psicoanálisis del fuego*. Alianza. Madrid.

- BARLOW, GERALDINE (2014) *Concrete*. Ed. Monash University Caulfield Campus: Monash University Museum of Art. Caulfield. Australia.
- BASSIN, MARK (2010) *Space, Place and Power in Modern Russia. Essays in the new spatial history*. Ed. Northern Illinois University Press. DeKalb, Illinois.
- BATAILLE, G. (1969) *Documentos*. Caracas Ed. Monte Ávila.
- BAUDRILLARD, JEAN (2002) *The spirit of terrorism and requiem for the Twin Towers*. Ed. Verso, Londres.
- BAUDRILLARD, JEAN (1978) *A la sombra de las mayorías silenciosas*. Ed. Kairos.
- BAUDRILLARD, JEAN (1991) *La guerra del golfo no ha tenido lugar*. Anagrama. Madrid.
- BAZÁN DE HUERTA, MOISES (1996) *Juan de Ávalos. Su verdad creativa*. Ed. Caja de Badajoz. Badajoz.
- BENJAMIN, WALTER (2008) *Obras. Libro I. Vol.2*. Adaba Editores. Madrid.
- BENJAMIN, WALTER (2008) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ed. Universidad Autónoma de México. México.
- BERGER, PETER; LUCKMANN, THOMAS (1986) *La construcción social de la realidad*. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- BISCOTTI, ROSELLA (2009) *La teste in Oggetto*. Ed. Nomas Foundation. Roma.
- BISCOTTI, ROSELLA (2014) *Rosella Biscotti*. Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln.
- BISHOP, CLAIRE (2006) *Participation*. Documents of contemporary Art. Mit Press. London.
- BLASCO, SELINA (ed.) (2013) *Investigación artística y Universidad: Materiales para un debate*. Ed. Asimétricas. Madrid.
- BORRADORI, GIOVANNA (2003) *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jaques Derrida*. Madrid: Ed. Taurus.
- BORGES, JOSE LUIS (1990) *Ficciones*. Alianza. Madrid.
- BOURRIAUD, NICOLAS (2006) *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires.
- BOYM, SVETLANA (1994) *Common places. Mythologies of everyday life in Russia*. Harvard College. USA.
- BUCHLOCH, BENJAMIN H. D. (2004) *Thomas Hirschhorn*. Phaidon. New York.

- BUCK MORSS, SUSAN (1995) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Visor. Madrid.
- BUCK-MORSS, SUSAN (2004) *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de las utopías de masas en el Este y el Oeste*. Antonio Machado. Madrid.
- BURKE, PETER (2000) *Formas de historia cultural*. Alianza Editorial. Madrid.
- CAMPANELLA, TOMÁS (1984) *La Ciudad del Sol*. Ed. Zero. Madrid
- CANETTI, ELIAS (1977) *Masa y Poder*. Ed. Muchnik. Barcelona.
- CASTELLANO, TANIA (2011) *Inicio / Búsqueda/ Distracción. Un análisis de la distracción en Walter Benjamin*. UCM. Madrid.
- CEREZO MARTINEZ, RICARDO (1994) *La cartografía náutica española en los siglos XIV, XV y XVI*. Ed. CSIC. Madrid.
- COCTEAU, JEAN (1977). *Le mort et les statues*. Seghers. Paris.
- COLORADO CASTELLARY, ARTURO (2008) *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*. Ed. Catedra. Madrid.
- COROMINAS, JOAN (1987) *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Ed. Gredos. Madrid.
- COULTER-SMITH, GRAHAM (2009) *Deconstruyendo las instalaciones*. Ed. Brumaria. Madrid.
- DELAT, CHTO. (2014) *Face to Face with/the monument. Newspaper issue Nº 37 may 2014*.
- DIDI-HUBERMANN, G. (2004) *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Ed. Paidós. Barcelona.
- DOVAL, GREGORIO (1994) *Enciclopedia de los hechos insólitos*. Ediciones del Prado. Madrid.
- DURÁN MEDRAÑO, JOSÉ MARÍA (2009) *Iconoclasia. Historia del Arte y Lucha de Clases*. Ed. Trama. Madrid.
- EAGLETON, TERRY (2007) *Terror Sagrado. La cultura del terror en la historia*. Ed. Complutense. Madrid.
- ELULL, JACQUES (1969) *Historia de la Propaganda*. Ed. Monte Ávila. Caracas. Venezuela.
- F. ALVAREZ LÁZARO, PEDRO (1996) *Librepensamiento y secularización en la Europa Contemporánea*. Ed. UPCO. Madrid.

- FOSTER, HAL (2013) *El complejo arte-arquitectura*. Turner. Madrid.
- FREEDBERG, DAVID (1992) *El poder de las imágenes*. Ed. Cátedra. Madrid.
- FRIELING, RUDOLF (2008). *The art of participation: 1950 to now*. San Francisco Museum of Modern Art; New York : in association with Thames & Hudson.
- GAMBONI, DARIO (2014) *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Ed. Cátedra. Madrid
- GOLOMSTOCK, IGOR (1990) *Totalitarian art. In the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*. Harvill. London.
- GONZALEZ PASCUAL, Alberto (2010). *Ideología en el cine estadounidense (1990-2003)*. Editorial Fundamentos. Madrid.
- GONZALEZ-VARAS, IGNACIO (1999) *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Ed. Cátedra. Madrid.
- GÖTTKE, FLORIAN (2010) *Toppled*. Post Editions. Rotterdam.
- GRAMSCI, ANTONIO (1986) *Cuadernos de la cárcel. Vol. IV*. Ediciones Era. México.
- GROYS, BORIS (2014) *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Ed. Caja Negra. Buenos Aires.
- GUTIERREZ, FERNANDO G. (1977). *SUMA ARTIS. Historia General del Arte. Vol XXI. El arte del Japón*. Ed. Espasa Calpe. Madrid.
- HERNANDEZ DIAZ, JOSE (1986) *El escultor Pérez Comendador 1900-1981. Biografía y obra*. Ed. La Gran Enciclopedia vasca. Bilbao.
- HERNANDEZ-NAVARRO, MIGUEL A. (2012) *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Ed. Micromegas. Murcia.
- HERZ, RUDOLF (2009) *Lenin on Tour*. Steidl. Göttingen. Germany.
- HIRSCHHORN, THOMAS; LEE, LISA; FOSTER, HAL (Ed.) (2013) *Critical laboratory. The writings of Thomas Hirschhorn*. Mit Press. Londres.
- HITE, KATHERINE (2013) *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España*. Ed. La Mandrágora. Santiago de Chile.
- IGLESIAS TURRION, PABLO (2014) *Maquiavelo frente a la gran pantalla*. Akal. Madrid.
- JANKOWSKI, CHRISTIAN (2014) *Heavy weight history*. Walther König. Köln.
- JEANNE YOUNGBLOOD, DENISE (1991) *Soviet Cinema in the Silent Area: 1918-1935*. University of Texas Press. Texas.

- KRAUSS, ROALIND E. (2009) *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Ed. Alianza Forma.
- KRAUSS, ROSALIND E. (2002) *Paisajes de la escultura moderna*. Akal. Madrid.
- KURZ MUÑOZ, JUAN ALBERTO (1991) *El arte en Rusia: la era soviética*. Ed. Instituto de Historia del Arte Ruso y Soviético. Valencia.
- LATOUR, BRUNO; WEIBEL, PETER (2002) *Iconoclash*. Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Karlsruhe. Germany.
- LENIN, V.I. (1975) *Escritos sobre Arte y Literatura*. Ed. Península. Barcelona.
- LUNACHARSKI, ANATOLI VASILIEVICH (1969) *Las artes plásticas y la política en la Rusia Revolucionaria*. Ed. Seix Barral. Barcelona.
- LYNTON, NORBERT (2009) *Tatlin's tower. Monument to Revolution*. Yale University. London.
- MACARRÓN MIGUEL, ANA M^a (2013) *Historia de la conservación y la restauración. Desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Ed. Tecnos. Madrid.
- MADERUELO, JAVIER (1990) *El espacio raptado. Interferencias entre escultura y arquitectura*. Ed. Mondadori. Madrid.
- MADERUELO, JAVIER (2008) *La idea del espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo 1960-1989*. Ed. Akal. Madrid.
- MALJKOVIC, DAVID (2007) *Almost Here*. Ed. DuMont Buchverlag, Köln.
- MALRAUX, ANDRÉ (1965) *Le Musée Imaginaire*. Editions Gallimard. Paris.
- MENDIZABAL, ASIER (2014) *Toma de tierra*. Carreras Múgica. Bilbao.
- MICHALSKI, SERGIUSZ (1998) *Public Monuments: Art in political bondage 1870-1997*. Reaktion Books. London.
- MILES, R. (1999) *Constructing identities in late antiquity*. Ed. Routledge. New York.
- MINTZ, FRANK (comp.) (2008) *Bakunin, crítica y acción*. Libros de Anarres. Buenos Aires.
- MITCHELL, W.J.T. (2009) *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación visual y verbal*. Akal. Madrid.
- MONGIN, OLIVIER (1999) *Violencia y cine contemporáneo*. Paidós. Barcelona.
- NARKEVICIUS, DEIMANTAS (2008) *La vida unánime*. Ed. MNCARS. Madrid.

- NORMAN, KRISTINA (2009) *After War*. Center for Contemporary Arts. Estonia. El libro está disponible en línea: http://www.kristinanorman.ee/wp-content/uploads/2013/08/kristina_norman_venice_catalogue.pdf
- PORTER-MOIX, MIQUEL (1968) *Historia del cine soviético. Vol.I*. Ed. Cultura Popular. Barcelona.
- PROSS, HARRY (1983) *La violencia de los símbolos sociales*. Ed. Anthropos. Barcelona.
- RAIMONET, IGNACIO (2000) *La Golosina visual*. Madrid: Ed. Debate.
- RANCIÈRE, J. (2011) *Momentos políticos*. Clave Intelectual. Buenos Aires.
- RANCIERE, JACQUES (2009) *El reparto de lo sensible: estética y política*. LOM ediciones. Santiago de Chile.
- REAU, LOUIS (1959) *Histoire du vandalisme: les monuments détruits de l'art français*. Hachette. Paris.
- RENDUELES, CESAR (coord.) (2008) *Arte, ideología y capitalismo*. Círculo de Bellas Artes. Madrid.
- RIEGL, ALOIS (1987) *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*. Ed. Visor. Madrid
- ROUSSEAU, JEAN-JACQUES (2005) *Emilio o la educación*. Alianza Editorial. Madrid.
- SAKR, RITA (2012) *Monumental space in the post-imperial novel: an interdisciplinary study*. Bloomsbury Academic. New York.
- SANCHEZ CASTILLO, FERNANDO (2004) *Rich Cat Dies of Heart Attack in Chicago*. Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación.
- SANCHEZ CASTILLO, FERNANDO (2016) *Más allá*. Centro de Arte Dos de Mayo. Madrid.
- SANTAMARIA, JUAN MANUEL (1985) *Emiliano Barral*. Publicaciones de la Obra Cultural Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia.
- SASTRE, ALFONSO. (2003) *Crítica de la imaginación pura, práctica y dialéctica 2. La dialéctica de lo imaginario*. Ed. Hiru. Hondarribia.
- SAURA, ANTONIO (2009) *Contra el Guernica*. Ediciones la Central y MNCARS. Madrid.
- SERT, MISIA (1983) *Misia*. Ed. Tusquets. Barcelona.
- SHAPIRO, MICHAEL J. (2009) *Cinematic Geopolitics*. Routledge. New York.

- SIEGELBAUM, LEWIS H. (1988) *Stakhanovism and the Politics of Productivity in the USSR, 1935-1941*. Ed. Cambridge University Press. New York.
- STAN, LAVINIA (2015) *Post-Communist Romania at Twenty-Five: Linking Past, Present, and Future*. Lexington Books. London.
- STITES, RICHARD. (1989) *Revolutionary Dreams: Utopian Vision and Experimental Life in the Russian Revolution*. Oxford University Press. New York.
- STONORS SAUNDERS, FRANCES (2001) *La CIA y la guerra fría cultural*. Ed. Debate. Madrid
- TAYLOR, BRANDON *Art of the soviets. Painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992*. Manchester University Press. Manchester.
- THOMPSON , E.P. (2012). *La formació de la classe obrera en Inglaterra*. Crítica, Barcelona.
- TRENAS, JULIO (1978) *Juan de Ávalos*. Ed. F. Bargues Marcos. Valencia.
- TUMAN, J. (2003) *Communicating Terror: The rhetorical dimensions of terrorism*. Sage Publications, California.
- VARNER, E. (2004) *Mutilation and transformation. Damnatio Memoriae and Roman Imperial portraiture*. Ed. Brill Academic Publishers. Boston.
- VICENTE ALIAGA,J. ; G. PICAZO (1996) *Exercicis de memoria*. Ed. Centre d'Art La Panera. Lleida.
- VIRILIO, P. (2003) *Unknown Quality*. Ed.Thames &Hudson. Paris.
- VIRILIO, PAUL (1997) *Un paisaje de acontecimientos*. Paidós. Buenos Aires.
- VITTINGHOF, FRIEDRICH (1936) *Der staatsfeind in der roemischen Kaiserzeit : Untersuchungen zur "damnatio memoriae"*. Ed. Junker und Duennhaupt. Berlin.
- VVAA (2012) *Iconoclastia*. La ambivalencia de la mirada. Ediciones La Oficina. Madrid.
- VVAA (2012) *Juan de Ávalos*. Parlamento de Extremadura. Mérida.
- WANKE, MARTIN (1973) *Bildersturm: die Zerstörung des Kunstwerks*. Ed. Hanser. Munich.
- WILKINSON, P. (2001) *Terrorism Versus Democracy*. Ed. Frank Cass. Londres.
- WODICZKO, KRZYSZTOF (1995) *Art public, art critique. Textes, propos et documents*. École nationale supérieure des Beaux-Arts, Paris.

YOUNG, JAMES E. (2013) *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. Yale University Press. New Haven.

YUDICE, GEORGES (2002) *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Editorial Gedisa. Barcelona.

ZIZEK, SLAVOJ (2013) *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Ed. Austral. Barcelona.

12.2 Artículos, revistas, catálogos.

ARGENBRIGHT, ROBERT (1998) "The soviet agitational vehicle: state power on the social frontier". En: *Political Geography*. Vol.17. Nº 3. Elsevier Ltd. Great Britain.

ARGENBRIGHT, ROBERT (2010) "Soviet agitational vehicles" En: BASSIN, MARK (ed.) *Space, Place and Power in Modern Russia. Essays in the new spatial history*. Ed. Northern Illinois University Press. Dekalb, Illinois.

BARCELÓ, P. (2006) "Utilización y manipulación de la memoria histórica en el Imperio Romano." En: C. KUNST, V.MARSÁ, (ed.) *Memoria y olvido de la Historia*. Ed. Univ. Jaume I. Castelló de la Plana.

BISHOP, CLAIRE (2004) "Antagonism and Relational aesthetics" En: *October Magazine* 110. Fall 2004. Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

BOIME, ALBERT (1993) "Perestroika and the destabilization of the Soviet monuments" En: *ARS:Journal of the Institute for History of Slovak Academy of Sciences*. Eslovaquia (Disponible en línea: <http://www.albertboime.com/Articles/96.pdf>)

BRUMARIA nº14 (2009) *Iconoclastia / Iconolatría*. Brumaria. Madrid.

BRUMARIA(2008)*Arte y terrorismo*. Brumaria. Madrid.

CASTRO FLÓREZ, F. (2004). "Iros todos a tomar por culo". En: *Laocoonte devorado. Arte y violencia política*. (Catálogo de exposición).Salamanca: Ed. ATRIUM y DA2.

DANTO, ARTHUR (1986) "The Vietnam Memorials". The Nation, 31 de Agosto. Pág. 152. Citado En: HITE, KATHERINE (2013) *Política y arte de la conmemoración. Memoriales en América Latina y España*. Ed. La Mandrágora. Santiago de Chile.

DERRIDA, J. (2003) "Autoinmunidad: Suicidios simbólicos y reales. Dialogo con Jaques Derrida." En: G. BORRADORI *La filosofía en una época de terror. Diálogos con Jürgen Habermas y Jaques Derrida*. Madrid: Ed. Taurus.

DIAZ, ANDREA (2010) "If you see somethin..." En catálogo de exposición: *La memoria del otro*. Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago de Chile.

DOMÈNECH SAMPERE, XAVIER (2012) "Crisis de hegemonía y movimientos de resistencia". En: *Revista Papeles de relaciones ecosociales y cambio global*. nº116. Madrid.

ELORZA, A. (2007) "Terrorismo y Lenguaje". En: URBANEJA, F. (d.) *Cuadernos de Periodistas. Lenguaje periodístico y terrorismo*, Vol. 11.Madrid.

- FALGUIERES, PATRICIA (2003) "Merzar el mundo" En: Catálogo de exposición. *Thomas Hirschhorn. United Nations Miniature*. CAC Málaga. Málaga.
- FERNANDEZ POLANCO, AURORA (2005) "Historia, montaje e imaginación. Sobre imágenes y visibilidades" En V. BOZAL *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Ed. La Balsa de la medusa.
- FERNANDEZ POLANCO, AURORA (2007) "Otro mundo es posible ¿qué puede el arte?" En: *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*. Nº4. Cendeac. Murcia.
- FERNANDEZ VEGA, JOSE (2011) "Guerra aérea, modernismo y artes visuales. Contra el Guernica". En: *Revista Artefilosofía. Instituto de Filosofía Artes e Cultura*. Universidade Federal de Ouro Preto. Brasil.
- FREEDBERG, DAVID (2003) "Damnatio Memoriae: Why Mobs Pull Down Statues" En: *Wall Street Journal. (Eastern edition). New York, N.Y.: Apr 16, 2003*.
- GARCIA LOPEZ, DAVID (1999) "Visualización pictórica en la utopía: la Ciudad del Sol de Tomaso Campanella como ciudad pintada". En: *Revista Anales de Historia del Arte*. nº 9. Universidad Complutense. Madrid.
- GREGORY, STAMATINA (2014) "Monument to Cold War Victory" En: DELAT, CHTO (2014) *Face to Face with the monument. Issue#37 Mayo 2014*.
- GROYS, BORIS (2011) "El curador como iconoclasta" En: *Revista Criterios* nº2. La Habana. 15 de Febrero 2011.
- HOPENHAYN, MARTÍN (1990) "Utopías del Renacimiento: Moro, Campanella y Bacon" En: *Revista Estudios Públicos* nº39. Ed. C.E.P. Santiago de Chile.
- JABLONOWSKI, DAVID (2010) Perfection Simple Way. 30/04/2010-05/06/2010. Lüttjenmeijer. Berlin. (Nota de prensa de la exposición.)
<http://www.luttjenmeijer.com/images/2010/david-jablonowski/david-jablonowski.pdf>
- KNIPPSCHILD, SILKE (2004) "¿Abajo el tirano! Destrucción de símbolos imperiales como representación del cambio de poder" En: HEINZ-DIETER, HEIMAN;
 KNIPPSCHILD, SILKE; MINGUEZ, VICTOR (2004) *Ceremoniales, ritos y representación del poder*. Ed. Universidad Jaume I. Castelló de la Plana.
- KOMELJ, MIKLAVŽ (2007) "The Method of Enthusiasm". En: *KINO! Magazine for cinema and cinematic* nº1. Ljubljana, Slovenia.

- LACAZE, CATHY (2012) “El FSLN y la “iconización” de Sandino”. En: *Revista Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-bresilien. Icônes d’amerique latine*. Nº98. Toulouse.
- LODDER, CHRISTINA (1993) “Lenin’s Plan for Monumental Propaganda” En: TAYLOR, BRANDON *Art of the soviets. Painting, sculpture and architecture in a one-party state, 1917-1992*. Manchester University Press. Manchester.
- MITCHELL, W.J.T. (2008) “Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to Abu Ghraib”. En: *Brumaria. Arte y terrorismo*. Brumaria. Madrid.
- MROZ, MATILDA (2007) “Fracturing the Marble Façade: Visceral Excavation in Andrzej Wajda’s Man of Marble” En: *Senses of cinema* .Nº43. *Online Journal*. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2007/feature-articles/man-marble-wajda/> [Consultado 18/06/2014]
- NORA, PIERRE (1989) “Between memory and history: Les lieux de Mémoire” En: *Representations*. Nº 26, special issue: *Memory and countermemory*.
- OGINSKAYA, LARISSA (1991) “Lo fantástico y la realidad en las construcciones de Gustav Klucis” En Catálogo Exposición: *Gustav Klucis*. Museo Nacional de Arte Reina Sofía. Madrid.
- P. FALGUERES (2003) “Mezar el mundo”. En catálogo de exposición: *United Nations Miniature. Thomas Hirshhorn*. Ed. CAC Málaga. Málaga
- POLANCO, A. (2005) “Historia, montaje e imaginación. Sobre imágenes y visibilidades” En: V. BOZAL (2005) *Imágenes de la violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Ed. La Balsa de la medusa.
- RAQUEJO, T. (2005) “Before I kill you: emoción/ razón y realidad/ficción en la violencia” En: V. BOZAL (ed.) *Imágenes de la Violencia en el arte contemporáneo*. Madrid: Ed. La Balsa de la Medusa.
- RUGGIERO, V. (2003) “Terrorism: Cloning the enemy” En: *International Journal of Sociology of Law*, nº31.
- STEWART, P. (1999) “*The destruction of Statues in late Antiquity*”. En: MILES, R. “*Constructing identities in late antiquity*”. New York. Ed. Routledge.
- STEYERL, HITO (2002) *La articulación de la protesta*. (Disponible en línea) http://republicart.net/disc/mundial/steyerl02_es.pdf

- TORRES SORIANO, MANUEL R. “Los medios de comunicación globales y la acción exterior del Estado” En: JORDAN, J; POZO, P. y BAQUES, J. *La seguridad más allá del Estado*. Plaza & Valdés, Madrid, 2011.
- TRENZADO ROMERO, MANUEL (2000) “El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política”. En: *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*. Nº 92.
- VESIC, JELENA (2011). “Look for new partisans: A conversation with the authors of the video Partisan Songspiel. Belgrade Story.” En Revista online: Red Thread. Issue 3. Turkey. Disponible en línea: <http://www.red-thread.org/en/article.asp?a=61> (Consultado 6/11/2014).
- WARWICK, GENEVIEVE (2009) “Making statues speak: Bernini and Pasquino.” En: SATZ, AURA y WOOD, JON *Articulate objects: Voice, sculpture and performance*. Ed. Henry Moore Foundation & Peter lang. Bern. Suiza.
- WECHSLER, DIANA B. (2016) *Pensar con imágenes*. (nº Especial Revista Estudios Curatoriales) Ed. Universidad Nacional Tres de Febrero. Buenos Aires.
- WODICZKO, KRZYSZTOF (2014) “La vanguardia transformada. Un manifiesto del presente” En: *Brumaria 34. El arte no es la política / La política no es el arte*. Madrid.
- YOUNG, JAMES E. (1992) “The Counter-Monument: memory against itself in Germany today” En: *Critical Inquiry*, Vol 18 nº2 (Winter 1992). Chicago University Press.
- ZUCHINNO, DAVID (2004) “Army Stage-Managed Fall of Hussein Statue”. En: The Angeles Times. 3 de Julio de 2004.

12.3 Filmografia.

ADDAMS, DENNIS (2012) *Malraux 's shoes*.

BAÑOS, FERNANDO (2014) *Die Unordnung der schönheit*.

CLARKE, ALAN (1983) *Made in Britain*.

DELAT, CHTO (2008) *Partisan Songspiel. A story of Belgrado*

DEMILLE CECILE B. (1949) *Sansón y Dalila*.

EINSENSTEIN, SERGEI (1927) *Octubre*.

GANAHL, RAINER (2010) *I hate Karl Marx*

GJIKI, VIKTOR & EBRO, ESAT (1986) *Lapidari*.

GRISEY, RAPHAEL (2005) *Sand Quarry*.

GRUBIC, IGOR (2014) *Monumental*.

HERZ, RUDOLF (2009) *Lenin on tour*.

JAIO, IRATXE (2004) *Welcome to Belfast* .

JANKOWSKI, CHRISTIAN (2014) *Heavy, weight history*.

KASSOVITZ, MATHIEU (1995) *El odio*.

KOTCHEFF, TED (1982) *Rambo. Acorralado*.

LEE, SPIKE (1989) *Do the right thing*.

LOS CARPINTEROS (2013) *Irreversibles*.

LUCAS, CRISTINA (2007) *Rousseay y Sofia*.

LUCAS, CRISTINA (2008) *Habla*.

MALJKOVIC, DAVID (2006) *Scenes for the new heritage*.

MOCK, FREIDA LEE (Dir.) (2003) *Maya Lin. A strong clear vision : the story of the Vietnam Veterans Memorial and its inspiring creator*.

NORMAN, KRISTINA (2007) *Monolith*.

NORMAN, KRISTINA (2009) *After War*.
PENN, SEAN (2002) “11 ‘09 ‘01.”
RIDNYI, MIKOLA (2013) *Monuments, plattforms*.
ROSSINI, ANDREA (2007) *Circle of Memory*.
SANCHEZ CASTILLO, F. (2010) *Episodios Nacionales*.
STANLEY, KUBRICK (1971) *La naranja mecánica*.
VALERO, ALEJANDRA (2012) *La excitación de la imagen*.
VERTOV, DZIGA (1918) *La Revolución de Octubre*.
VERTOV, DZIGA (1931) *Entusiasmo: Sinfonía del Donbass*
WAJDA, ANDRE (1977) *Czlowiek z marmuru (El hombre de Mármol)*